ACADEMIA

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
ОТДЕЛОМ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

Выпуск XI

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Б. М. ЭНГЕЛЬГАРДТ

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И
Председатель Отдела
В. Жирмунский

Январь 1927

Владимиру Александровичу
ГОЛОВАНЮ
с дружеским приветом.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Подобно этюду об историко-литературных взглядах Александра Веселовского, вышедшему в 1924 г., и предлагаемый очерк является частью курса по методологии истории литературы, читанного автором в Госуд. Инст. Истории Искусств.

В связи с этим. автору хотелось бы сделать несколько замечаний общего характера.

Методология есть критическая наука об общих предпосылках и границах применения уже существующих в научной действительности методов. Ни защищать, ни отвергать, ни, тем более, открывать новые методы или учить „правильному" научному исследованию, не входит в ее задачи. Первое лежит за пределами науки вообще, — второе осуществляется в процессе конкретного познания данного материала, третье — должны давать специальные методические семинарии. Для методологии нет ни хороших ни дурных методов; она знает лишь действительно существующие, т. е. дающие на практике реальное знание об объекте, и воображаемые, место которых только в голове изобретателя. До последних ей нет никакого дела; в отношении первых она обязана формулировать общие принципы, лежащие в их основе, и выяснить их роль в общей системе знания об явлениях известной категории.

В силу этого, поскольку определение метода есть в то же время и определение объекта науки, конечной целью методологического анализа является не простое описание и классификация тех или иных методов, но классификация самих научных дисциплин, выражающих систему нашего знания о фактах данного порядка во всей его полноте.

В этом отношении современная наука о литературе представляет богатое поле для методологических розы-

сканий. Ибо нет никакого сомнения, что то, что объединяется теперь под общим титулом истории и теории литературы, должно в конце концов распасться на целый ряд вполне самостоятельных, строго отграниченных друг от друга дисциплин. Постепенное обособление поэтики и стилистики свидетельствует об этом. Тогда, конечно, прекратится и совершенно бессмысленная с нашей точки зрения, но, к несчастью, резко проявляющаяся ныне борьба различных методов между собой.

В этом плане и построено предлагаемое исследование. Автор по возможности старается избежать всякого личного высказывания по поводу формального метода. Его задача, с одной стороны, показать ту систему исходных точек зрения, на которую должен опираться исследователь при „формальном“ подходе к литературному материалу, а, с другой стороны, наметить те пределы, за которыми применение формального метода оказывается уже мало плодотворным и даже вредным для него самого.

Прочитанный в виде нескольких докладов, предлагаемый очерк вызвал довольно оживленный обмен мнений и, среди других возражений, навлек на автора обвинение в догматичности,—в стремлении истолковать как неподвижную, замкнутую систему, течение, которое все еще находится в процессе кристаллизации. Автор целиком принимает этот упрек. Само собой понятно, что всякое определение и классификации всегда в известной мере догматичны, ибо они фиксируют лишь определенный момент в развитии того или иного культурного течения. Однако само по себе это обстоятельство не может умалить их значения, как для ориентировки в наличном материале, так и для определения дальнейшего пути.

Б. Э.

21/IV 25 г.

1

Основным вопросом, который неизбежно возникает у каждого, приступающего к теоретическому или историческому изучению художественного произведения, является бесспорно вопрос о том, что именно обусловливает специальную эстетическую суггестивность такого произведения, т. е. его способность возбуждать в воспринимающем резко выраженное эстетическое переживание.

Вопрос этот одинаково обязателен как в том случае, если мы допускаем, что в состав художественного произведения на ряду с эстетически действенными элементами входят и эстетически безразличные, так и тогда, когда мы категорически отрицаем эстетическую разнородность его составных частей, и признавая его сплошь эстетическим, говорим, что эстетическая суггестивность принадлежит художественному произведению, как единоцелостному образованию.

В первом случае вопрос будет гласить: какие именно элементы художественного произведения обладают всей полнотой эстетической значимости, а какие нет, чем вызвано различие между ними и каким образом те и другие могут быть выделены из целого и изучены в изолированном виде? Во втором, — какие особенности и свойства художественного произведения, как целого, определяют его эстетическую суггестивность сравнительно с другими, простыми и сложными словесными образованиями, лишенными этой способности.

Само собой разумеется, что в решении этой проблемы можно идти самыми различными путями, в зависимости от общих взглядов исследователя и его методологического подхода к делу. И соответственно этому, в истории литературы, в так называемой теории словесности, в эстетике, поэтике и

художественной критике накопилось бесчисленное множество самых разнообразных ответов на поставленный выше вопрос. Однако нам нет никакой надобности входить здесь в подробное и систематическое обсуждение всей массы относящихся сюда формул. Для целей нашей работы достаточно привести только некоторые из них, чтобы на этом матерьяле отчетливее выяснить свою собственную постановку вопроса.

II

Вплоть до конца 18-го века в своих попытках разрешить проблему эстетической суггестивности художественного произведения европейская поэтика стояла на почве дуализма. Опираясь на опыт обыденного сознания, привыкшего пользоваться традиционными языковыми формулами для выражения и сообщения тех или иных содержаний своего внутреннего и внешнего опыта, она рассматривала всякое словесное образование, во первых, в отношении к этому содержанию; а, во вторых, в отношении тех „слов и оборотов",—тех словесных конструкций, которые составляют систему средств его словесного выражения. А, в связи с этим, и в поисках факторов, обусловливающих напряженную эстетическую суггестивность художественного произведения, эта поэтика естественно обращалась к анализу содержания высказывания, как „предмета поэтического вдохновения", с одной стороны, и словесного выражения, как такового, с другой.

Двигаясь в первом направлении, исследователь прежде всего наталкивался на тот факт, что различные содержания опыта, в качестве возможных объектов поэтического выражения, уже сами по себе распадаются на две группы: эстетически-значимых и эстетически-безразличных или даже эстетически-отрицательных. Отсюда само собой возникало предположение, что различие между художественными и „прозаическими" произведениями обусловливается различием самых содержаний опыта, которые находят в них свое выражение. Поэтическим произведением будет такое, которое относится к эстетически значимому содержанию опыта, а прозаическим—относящееся к эстетически безразличному. Конечно, говорить о том, что „предметом поэзии" может

быть только прекрасное само по себе, значило бы идти против очевидности, но ведь под понятие эстетически привлекательного можно подвести не только прекрасное в тесном смысле этого слова, но и все высокое, благородное, возвышенное, идеальное и идеализованное. В конце концов, при известных условиях под последнее определение могло подойти все содержание внутреннего и внешнего опыта, благодаря чему оказывалось возможным утверждать, что значительная доля эстетической суггестивности художественного произведения зависит от того, что в нем находит свое выражение по особому преображенная, идеализованная действительность, природа и человек в их целом. В определении понятия идеализованного и облагороженного мыслители могли расходиться да и расходились между собой довольно далеко, но общий принцип оставался одним и тем же.

С другой стороны, обращаясь к анализу „средств выражения", легко было заметить, что в противоположность прозаическим, т. е. лишенным способности возбуждать резкое эстетическое переживание словесным образованиям, художественное произведение отличается применением особых словесных конструкций, оборотов и отдельных слов. Благодаря навыкам художественного воспитания и традициям литературного вкуса, эти конструкции, обороты и слова и сами по себе, взятые вне контекста, производили на исследователя эстетическое впечатление и классифицировались, как особо звучные, приятные, красивые, словом — поэтические. Это обстоятельство невольно приводило к убеждению, — не совсем, впрочем, безосновательному, — что подобно тому, как существуют особые, эстетически-значимые „предметы" поэтического „воспевания", точно также в объективно данной поэту языковой стихии существуют особые — „красивые" слова, обороты и выражения: эпитеты, тропы, фигуры и т. д., которые сами по себе обладают напряженной эстетической суггестивностью. Опираясь на поэтическое предание, традиционную „палитру" художественной литературы и выбирая новые „красивые" слова и обороты из современного ему разговорного языка, поэт пользуется всем этим в целях словесного выражения предмета своего вдохновения. Именно в этом применении по преимуществу эстетически-значимых словесных формул и заключается отличие

поэтической речи от прозаической; она „украшена" эстетически значимыми словами и оборотами.

Таким образом, в качестве источников эстетической суггестивности, так называемых словесных образований, поэтика классицизма выдвигала два момента: с одной стороны, ту или иную форму идеализованности, облагороженности образов действительности, составляющих предмет поэзии, а, с другой стороны, „украшенность" поэтической речи, обязательное использование в поэтических произведениях „красивых", т. е. имманентно эстетически-значимых средств словесного выражения. Оба эти момента мыслились почти независимыми друг от друга. Правда между ними отмечалось известное „соответствие" в том смысле, что определенному роду предметов вдохновения должен был отвечать „слог" или „штиль" определенного тона, но попыток дать истолкование этого соответствия, т.-е. объяснить, например, явления образности, ритмичности и т. д. на почве особых условий выражения идеализуемого содержания или — обратно — необходимость идеализации требованиями украшенной речи, — таких попыток мы почти не наблюдаем. Поэтика признавала, что, с одной стороны, всякое явление жизни, будучи подвергнуто в акте художественного творчества известному преобразованию — идеализации, — перенесению в определенный эстетически значимый план: трагический, комический, сатирический — само приобретает эстетическую значимость, и что, с другой стороны, существуют отдельные слова и сложные словесные конструкции, которые уже сами по себе, в своем изолированном бытии, обладают эстетической ценностью. Выражая при помощи таких слов идеализованное содержание, мы тем самым увеличиваем эстетическую силу обоих элементов; напротив, применяя украшенную речь к выражению „прозаического" или пользуясь прозаическим слогом при изложении поэтических предметов, погашаем их эстетическую суггестивность. Самый же факт эстетического характера известного словесного образования, самая сущность эстетически-значимого в поэзии оставалась неописанной и необъясненной: при истолковании эстетической ценности целого все сводилось к простой ссылке на эстетическую ценность элементов: идеализованного образа и „красивого" слова.

Но помимо своей теоретической незавершенности и поверхностности, это воззрение на сущность эстетической значимости художественного произведения обнаружило целый ряд недостатков и в приложении к художественной практике. Превосходно отвечая потребностям „здравого“ эстетического смысла рядового читателя, желавшего, не мудрствуя лукаво, наслаждаться как красивым образом и возвышенной идеей поэтического произведения, так и красотами поэтической речи, и удерживая критику от безоговорочного уклона в плоский идеологизм,—эта точка зрения неминуемо приводила к быстрой и чрезмерной канонизации как тематики так и стилистики, крайне стеснительной для поэта. С одной стороны, учение об идеализованной (соотн. идеальной) природе, как предмете вдохновения, ограничивало свободу выбора темы, а, с другой, систематика эстетически значимого слова и словесных конструкций ставила такие же границы и поэтическому словотворчеству. В итоге поэзия оказывалась заключенной в сравнительно узкие и тесные рамки, избавиться от которых в известный исторический момент сделалось для нее насущнейшей необходимостью.

III

Однако не одно стремление к освобождению поэтического творчества из оков каменеющего канона подготовила разрушение поэтики европейского классицизма. Она пала не только под бурным натиском домогавшихся свободы поэтов, но и под напором иных сил, вскрывшихся в конце 18-го века в духовной жизни европейского общества. И одной из наиболее могучих среди этих сил было стремление к монизму. Монизм является характернейшей чертой европейского мышления 19-го столетия. Всякий дуализм, а тем более плюрализм, переживается теперь, как какой то интеллектуальный грех, как признак слабости философской мысли, а дуалистическая или плюралистическая система рассматривается как нечто недоделанное, не приведенное к окончательному единству.

В области поэтики, как и теории других искусств, перед монистическим мировоззрением ставились две задачи. Во первых, преодоление дуализма в решении вопроса о содер-

жании и форме, как источниках эстетической суггестивности, и, во вторых, истолкование каждого отдельного искусства на почве объединяющего учения об искусстве вообще. В силу этого на первый план выдвигалась теория Единого Искусства, опирающаяся, в свою очередь, на универсальную науку о прекрасном, как реально сущем. Старинная формула: „Ars una, species mille“ приобретала совершенно особый смысл, и все частные конкретные искусства рассматривались уже как проявления одного и того же великого Единого Искусства. А соответственно этому менялось и представление о поэте и поэтическом творчестве. Теперь речь шла уже о не поэте,—живописце или музыканте в отдельности, а о художнике, как служителе и провозвестнике Единого Искусства. Именно такой художник и художественное творчество вообще оказывались центральным объектом исследования, заимствовавшего свои основные предпосылки из той или иной обще-эстетической системы. И любопытно отметить, что эти новые монистические тенденции нашли свое отражение и в самой художественной литературе: образные сопоставления поэзии и музыки, музыки и архитектуры, поэта с музыкантом или живописцем постепенно сделались банальным общим местом в произведениях самых различных жанров. Поэт точно также мечтал выйти за пределы своего специального искусства и почувствовать себя жрецом—соучастником таинственного культа Единого Прекрасного, как мыслитель стремился привести к единству разрозненные учения о частных искусствах и, дедуцировав их из универсального принципа, построить их монистическую классификацию, как частных конкретных воплощений одного и того же всеобщего начала.

Само собой понятно, что при таких условиях традиционная поэтика классицизма должна была подвергнуться коренной переработке. Если бурный натиск поэтов разорвал тесный круг ее застывающего в неподвижности канона, то дух монизма, овладевший новым сознанием, воссоздавал ее уже на совершенно иных основаниях. Поэзия рассматривалась здесь в строгой соотнесенности с другими искусствами, как „отдельный луч единого сияющего диска“, на широком фоне того или иного учения о едином прекрасном. А так как, строго говоря, каждая философская система имела свою собственную эстетику, то поэтику классицизма

сменила не одна какая-либо определенная поэтика, а целый ряд их: каждое новое философское построение включало в себя, между прочим, и новое учение о прекрасном вообще и поэзии в частности.

Таким образом, с конца 18-го века поэтика развивалась в тесной связи с эволюцией философского мировоззрения. В итоге мы имеем перед собой весьма значительное число общих теорий о сущности поэзии, многие из которых оказывали и оказывают серьезное влияние и на изучение конкретных поэтических фактов в истории литературы и сродных ей научных дисциплинах. Наиболее актуальные из этих теорий можно разбить, приблизительно, на три группы.

К первой группе можно отнести те теории, которые легко объединяются под общим названием философско-метафизических или онтологических. Сущность их составляет учение о трансцендентной природе прекрасного. Само по себе, в своей первооснове, прекрасное относится к миру идеального бытия, так что в постижении абсолюта непременно присутствует переживание прекрасного и обратно— переживание прекрасного всегда знаменует ту или иную степень „касания мирам иным". Соответственно этому, и художественное произведение не может рассматриваться в тесных рамках замкнутого на себя чувственного опыта, ибо его основу, его серцевинное ядро образует запечатлевшееся в нем восхождение творческого духа человеческого от реального к реальнейшему, от явления к его абсолютной первосущности. В акте творческого вдохновения перед поэтом „раздвигаются дали" и, прозревая „из времени в вечность", он созерцает идеальный прообраз сущего, мир вечного бытия в совершенной гармонии его чистых форм. Воплощаясь или отражаясь при помощи средств того или иного искусства в художественном произведении, это мистическое видение, эта „весть издалека" и сообщает ему ценность прекрасного. Художественное произведение становится эстетически значимым только благодаря тому, что таинственная сила вдохновенного творчества выражает в нем некую сверхчувственную и вневременную идею, образ вечного и универсального значения, абсолютную основу являющегося.

С этой точки зрения особый смысл приобретают и самые понятия: художника, вдохновения, искусства. Художник это

уже не только искусный мастер, но нечто гораздо большее; он, прежде всего, пророк, ясновидец, жрец особого мистического культа, таинственный истолкователь являющегося в сферах его соотнесенности к абсолюту; вдохновение не простой творческий подъем, „необходимый и геометру“, но своеобразная форма мистического экстаза, в котором сквозь мглу преходящего прозревается вечное. Само же искусство классифицируется как один из видов творчества, где находит свою объективацию отношение человека к трансцендентному.

Являясь отражением различных течений идеалистической философии 19-го века, теории эти нашли свое выражение и в отдельных частных искусствоведных дисциплинах: попытки построить идеалистическую теорию музыки, архитектуры, поэзии неоднократно возобновлялись на всем протяжении минувшего столетия. На русской почве еще совсем недавно эти взгляды с исключительной силой и блеском развивал Вячеслав Иванов.

Вторую группу образуют те теории, которые, по господствующему в них методу, можно назвать психологическими. Здесь место мистического видения,—воплощающейся в чувственном образе сверхчувственной и вневременной идеи, занимает особый объект выражения, создаваемый самим художником, его „сон, творческая греза“ (выражение Мюллер, Фрейенфельса). Иными словами сущность прекрасного, находящего свое выражение в художественном произведении определяется не его отношением к трансцендентному (проблема трансцендентного вне пределов психологического исследования), а особым преобразованием содержаний чувственного опыта, которому подвергает эти содержания поэт, воплощая их в художественное произведение. В силу этого главная роль в художественном творчестве отводится теперь не таинственному мистическому вдохновению, но фантазии, воображению, вчувствованию, перевоплощаемости и т. п. При помощи этих способностей творческое сознание поэта перерабатывает в определенном направлении наличное богатство чувственных впечатлений, представлений, эмоций, мыслей, сочетая и оформляя их в весьма сложное единство, которое мы согласно широко распространенной, но весьма условной терминологии назовем „образом“.

Выраженный на „языке" того или иного искусства, образ этот или целая система их и составляет сущность художественного произведения, обусловливая его эстетическую значимость. На вопрос же об источниках эстетической значимости самого этого образа, представители различных течений психологической эстетики отвечают по разному. Сторонники теории вчуствования коренным образом расходятся здесь со сторонниками теории внутреннего подражания или иллюзионизма и пр. и пр.

Затруднительность положения увеличивается еще тем обстоятельством, что по отношению к этому образу снова возникают проблемы формы и содержания, статической и динамической структуры и даже „стиля". Строго говоря, в большинстве поэтик этого рода все подобные вопросы и трактуются именно в отношении к объекту выражения, а не к самому художественному произведению, как таковому. Так, например, нет никакого сомнения, что понятие стиля, с которым оперируют в своих построениях Е. Вольф, Г. Ротеккен, Р. Мюллер-Фрейенфельс и многие другие, толкуется чрезвычайно широко и далеко выходит за пределы чисто словесного ряда. [1]) Это совершенно понятно, если считать, что сущность произведения искусства заключается в нашедших в нем свое выражение: комплексах чувств исключительной жизненной полноты и напряженности, в системах эмоций, пластически объективирующихся в чувственно-наглядные формы, в сложных единствах представлений высокой эмоциональной силы, в рядах мыслей, облекшихся в образную оболочку и пр. и пр. При таких условиях внимание исследователя неизбежно будет отвлекаться от анализа художественного произведения, как непосредственной данности, к изучению психологического состава выражаемых в нем объектов, с одной стороны, и тех психических процессов, которые привели к возникновению этих последних, с другой.

Но при этом нужно отметить, что образность, о которой идет речь в этих построениях, не имеет ничего общего с

---

[1]) В этом отношении очень характерно определение языка как „средства искусства" у A. Marty: „Organ zur Ezeugung von Aesthetischen Wohlgefallen durch schöne Vorstellungen". A. Marty, „Uhtersuchungen zur Grundlegung d. allgem. grammatik u. Spraehphilosopie". B. I, s. 22.

той, которая имманентно присуща так называемым средствам выражения: слову, как таковому, в поэзии, звукоряду в музыке, линии, краске, колориту в живописи и пр. Ни в коем случае нельзя, например, смешивать понятие образа, как оно дано в психологической теории Д. Н. Овсянико-Куликовского, с тем, которое мы находим в лингвистической поэтике Потебни. Для Потебни образ есть прежде всего слово или сложное словесное образование особой структуры,—для Овсянико-Куликовского это некоторое единство наглядных представлений, имеющее ценность познавательного обобщения и лишь находящее свое выражение в слове. В силу этого образность, о которой говорит Потебни, не может быть изучаема вне пределов словесного ряда, тогда как то, что называет образом Д. Н. Овсянико-Куликовский, легко отделяется от художественного произведения, как конкретной, вещно определенной структуры и изучается совершенно независимо от него в аспекте истории мысли, народного сознания и пр. и пр.

Этот отход исследователя за пределы непосредственно данного художественного произведения,—обычный, как мы увидим ниже, в построениях, сознательно или бессознательно стремящихся к обоснованию теории Единого Искусства,—усугубляется при психологической трактовке предмета еще и особенностями самого метода. Сущность психологизма заключается в том, что он рассматривает всякий процесс в сознании как причинно-обусловленный психический ряд. Но причинное объяснение какого-либо факта сводится к обоснованию его, как следствия, в ряде других, лежащих вне его фактов, как причины. Благодаря этому при психологическом рассмотрении художественного произведения, как содержания сознания, его нельзя уже изучать в качестве замкнутой на себя, имманентно обоснованной и объединенной структуры, хотя бы телеологическое значение этой структуры раскрывалось лишь в ее соотнесенности к структурным особенностям самого сознания. В своем стремлении рассматривать все элементы такой структуры как следствия внеположных ей фактов, причинная точка зрения неизбежно оставляет без внимания момент ее внутренней обоснованности. Но тем самым сейчас же разрушается само понятие структуры, как имманентно обосно-

ванного, замкнутого на себя единства; она превращается в ряд причинно обусловленных психических процессов, каждый из которых по крайней мере на половину (в характеристике причины) лежит за пределами непосредственного объекта исследования. [1]) Этим в значительной мере объясняется целый ряд особенностей в историко-литературных работах психологического направления.

Достаточно подойти с психологическим методом к любому художественному произведению, как оно внезапно исчезает, словно проваливается куда то, а взамен его перед исследователем оказывается сознание поэта, как поток разновидных психических прцессов, внутренне не связанных между собою, а только внешне объединенных общностью родового понятия (процессы художественного творчества и пр. и пр.). Характеристика этих процессов и занимает в исследовании первое место; в дальнейшем к ним, как к своим причинам, соотносятся те или иные отдельные особенности художественного произведения, которые—именно в силу внеположенности своего генетического обоснования самому этому произведению—уже не могут быть истокованы на его почве, как эстетички значимого, на себя замкнутого структурного единства.

А в связи с этим становится совершенно понятной острая враждебность к психологическим теориям в поэтике со стороны тех представителей науки о литературе, которые настойчиво стремятся возможно ближе подойти к непосредственному изучению художественного произведения. Все построения этого типа, подчеркивают ли они особый эмоциональный строй „грезы" поэта или же момент ее чувственной наглядности, уводят исследователя далеко в сторону от художественного произведения, как такового, в сферы психологического анализа разнообразных объектов вырожения в акте их генезиса. В силу этого „преодоление психологизма" является для них основной предпосылкой всей исследовательской работы.

---

[1]) Критический анализ применения причинной точки зрения к замкнутым на себя структурам можно найти в работах неовиталистов (в особенности же у Дриша „Vitalismus"). Общую оценку психологизма в изучении значимых содержаний сознания дает Гуссерль, в томе своих „Логических Исследований" (им. русск. перев.).

Третью группу составляют теории, рассматривающие произведения искусства в аспекте их познавательной ценности. От метафизических теорий они отличаются тем, что совершенно не касаются проблемы трансцендентного. Художественное творчество представляется здесь процессом своеобразного познания наличной действительности, „являющейся жизни“ и (выражение Т. Мейера), а художественное произведение сложным единством познавательного значения, некоторой совокупностью особого рода познаний. Но поэтическое познавание коренным образом отличается от прозаического, научного и технического. Прозаическое познание дискурсивно, оно совершается при помощи понятий и имеет своей целью их дальнейшее развитие. В силу этого оно всегда соотнесено к поставленному в самом акте познания, определяемому известным телосом объекту,— односторонне и абстрактно. Иное дело познание художественное: в противоположность прозаическому, оно не подчинено нормам образования понятий. Оно—„интуитивно“, „образно“, „наглядно“. Оно относится не к объекту, а непосредственно к самой данности, поэтому оно охватывает ее конкретную многосторонность, ее живое многообразие. От него не ускользает жизненная полнота являющегося, и потому оно само живо, полно и эмоционально напряженно. В искусстве с исключительной силой, яркостью и многообразностью раскрывается „являющаяся жизнь“ и в этом источник эстетической суггестивности каждого отдельного произведения искусства; оно обладает эстетической значимостью, поскольку в нем выражается особое живое познание действительности.

Одним из самых ярких и решительных представителей этих взглядов в общей эстетике является (или являлся) Б. Кроче. В области изобразительных искусств они оригинально и осторожно развивались К. Фидлером [1]). Сюда же надо отнести и А. А. Потебню, для которого эта точка зрения являлась роковой по отношению ко всей его лингвистической поэтике, отчасти Т. А. Мейера [2])

---

[1]) См., напр., его: „Ursprung der Künstlerischen Thötigkeit“. Lpz. 1887 г.

[2]) См., в особенности, его статью: „Erkenntniss u. Poesie“ в Zeitschr. f. Aesthetik за 1915 г.

и многих других, Само собой разумеется, что и здесь мы не найдем никакого единодушия среди отдельных мыслителей при решении тех или иных проблем. Напротив, даже основные методы исследования у них совершенно различны и нередко противоречивы. Но как бы далеко не расходились они при развертывании своих построений, предпосылка о выражении в художественном произведении живого и конкретного познания, являющегося как бы его центральным ядром—одинаково характерна для всех их концепций. Правда, Кроче—и в этом величайшая оригинальность его системы—пытается снять возникающее тут противопоставление объекта и его выражения, утверждая тождественность этого последнего с самой интуицией. Однако, тезиз этот помогает только при создании отвлеченной эстетической схемы. Обоснования же его как конкретного методологического принципа Кроче не дает, да, повидимому, и не может дать, так как сам первый не выдерживает его при работе на конкретном историко-литературном материале [1]).

IV

Мы ограничиваемся указанием лишь на эти три направления в разработке эстетических проблем частью потому, что они—в особенности психологическое,—являясь самыми распространенными и резко выраженными, оказали наибольшее влияние на разработку конкретных проблем частного искусствознания—в том числе поэтики,—а частью потому, что именно на их материале всего удобнее поставить некоторые общие вопросы относительно исходных методологических предпосылок эстетического анализа простых и сложных словесных образований, имеющих значение произведений искусства.

Вглядываясь пристальнее в эти, казалось бы совершенно различные теории, легко заметить, что все они имеют одну общую, чрезвычайно характерную черту: при решении проблемы эстетической суггестивности произведения искусства, все они,—быть может, наполовину бес-

---

[1]) Б. Кроче, „Эстетика", ч. I, пер. В. Яковенко. М. 1920 г., стр. 11—14.

сознательно, подставляют на место самого художественного произведения, как такового, некоторое таинственное образование, которое служит предметом выражения в этом произведении и по преимуществу обусловливает его эстетическую ценность. И не нужно думать, что речь идет здесь о так называемом содержании, если понимать под ним значимость внеэстетического порядка, эстетически оформляемого в произведении. Объект выражения представляет собой нечто гораздо более сложное: объемля элементы как содержания, так и формы (в традиционном смысле этих понятий), он является каким-то субстратом художественного произведения [1]), и при том таким субстратом, который в основных особенностях своей структуры остается неизменным в различных видах искусства. Это в полном смысле слова эстетический объект, т. е. реально существующее образование, обладающее преимущественной эстетической суггестивностью и замещающее в плане эстетического изучения само художественное произведение.

Зависимость такого подхода к художественному произведению от стремления к обоснованию теории Единого Искусства, опирающейся на учение о прекрасном, как реально сущем, совершенно ясна. Все усилия исследователей направляются здесь к выяснению природы такого прекрасного, при чем каждый из них изучает это прекрасное в особом аспекте, соответственно своим общим методологическим принципам: один—в философско-метафизическом, другой—психологическом, третий—гносеологическом и т. д. и т. д. А так как логическое требование однозначности понятия уже само по себе предполагает единство и постоянство объекта изучения, то исследователь стремится повсюду отыскать и находит (так, по крайней мере, ему кажется) одно и то же прекрасное, как некий, подлежащий познанию факт. Между тем сами то произведения искусств коренным образом отличны друг от друга, благодаря чему

---

[1]) Ср. сюда, например, учение о формообразующей роли вчувствования или „образов фантазии“ (Fantasiebilder. даже Fantasieleib) Фолькельта („System der Aesthetik“ ВЛ.) (1905 г.) стр. 86, 115 и т. д.; для вчуствования см. гл. XI; (показательно также учение Т. Мейера о „прекрасном содержания“ и „прекрасном формы“ (Inhaltschöne u. Formschöne) Th. Meier Aesthetik, Stutgart 1923 г.

вопрос ставится уже о прекрасном, как оно проявляется в разнообразнейших видах искусства. Ищут полдня в четырнадцать часов и вместо прекрасного, т. е. эстетически значимого художественного произведения, пытаются изучать прекрасное в художественном произведении. В этом и заключаетс- внутренний смысл подмены объекта эстетического изучения (конкретного произведенияискусства) эстетическим объектом, т. е. прекрасным, как постоянным в своих структурных особенностях образованием, которое находит свое выражение в том или ином художественном произведении.

Эта наполовину бессознательная двусмысленность исходного задания оказывает пагубное влияние прежде всего на самую эстетику, мешая ясной и отчетливой постановке вопроса о сущности прекрасного, как особой значимости известного содержания сознания, с одной стороны, и особой формы его переживания, с другой. От описания и характеристики эстетической значимости в ее соотнесенности: во-первых, к субъекту, а во-вторых—к конкретному содержанию сознания,—исследователь неизбежно переходит к изучению структуры и свойств прекрасного, как особого факта опыта, существующего вне конкретного произведения искусства. Между тем, легко заметить, что речь идет здесь о совершенно различных вещах: в первом случае—о выяснении сущности вполне реального переживания эстетической значимости, во-втором—о гипотетическом образовании с постоянной структурой, как факторе этого переживания.

А в то же время, провозглашая своей целью изучение прекрасного, как объекта выражения различных искусств, эстетика тем самым принимает на себя функции общего искусствознания. В самом деле: если в художественном произведении находит свое выражение на языке данного вида искусства определенный эстетический объект, относительно которого ориентируются то в онтологическом, то в гноселогическом, то в психологическом аспекте понятия формы, содержания, структуры, стиля и пр. и пр., то совершенно ясно, что наука, изучающая этот объект, и будет, строго говоря, общим искусствознанием, ибо на ее долю придется изучение самого существенного в каждом отдельном искусстве, в каждом отдельном художественном произведении.

Однако, было бы напрасно думать, что такая наука в состоянии подойти к непосредственному изучению конкретного матерьяла того или иного искусства. Изучая в качестве прекрасного некий объект выражения, общий целому ряду искусств, наука эта в своих построениях имеет дело, если можно так выразиться, с „никаким искусством", с чем то, что никогда не является непосредственно данным конкретным художественным произведением, но представляет собою сложную композицию из фактов, отвлеченных из творческого и воспринимающего опыта различных искусств, иными словами, с Единым Искусством, как особой формой воплощения Единого Прекрасного. А так как, по указанной выше причине, определение переживания прекрасного не может отлиться в ясные и отчетливые формы, то при выборе материала исследования общей эстетике постоянно грозит опасность выйти за пределы эстетических явлений в строгом смысле этого слова и потонуть в мире разнообразнейших фактов творческой жизни человеческого духа. В этом отношении чрезвычайно симптоматическим является то обстоятельство, что уже не раз явления, которые признавались всецело принадлежащими к сфере эстетического, оказывались свойственными и другим областям духовного творчества. Так случилось, например, с вчувствованием, район деятельности которого пришлось распространить даже на точные науки, в частности математику (Липпс). Также обстоит дело и с фантазией, как основой искусства (Вундт), благодаря чрезмерной переоценке влияния которой, художежественное творчество беспощадно смешивалось и смешивается с мифотворчеством и т. д. Сюда же можно отнести и неудавшуюся в конце концов попытку Б. Кроче резко отграничить художественную интуицию от вне-эстетической интуиции обыденного опыта и целый ряд других аналогичных фактов. И чрезвычайно любопытно отметить, что все эти теории, тщательно отгораживаясь от научного дискурсивного познания, постоянно попадают впросак с фактами иррационального духовного творчества, направленного к оформлению основных элементов человеческого мироотношения и общего мировоззрения. Особенно психологической эстетике вечно грозит опасность забраться в область психологического учения об иррациональных основах миросозерцания.

Но особенно резко обнаруживаются слабые стороны всех подобных теорий в области их приложения к разработке отдельных искусств.

В самом деле: представим себе, например, историю поэзии, как искусства, построенную на основе одной их них.

Здесь, прежде всего, надо отметить, что такая история поэзии будет весьма легко классифицироваться с историями других искусств. Положим ли мы в ее основу философско-метафизическую или психологическую или же, наконец, интуитивную теорию,—с точки зрения классификации это совершенно безразлично: история поэзии окажется одним из видов исторического обнаружения,—именно на языке слова—либо „мистического видения", либо творческой „грезы", либо „интуиции" художника, тогда как содержание других аналогичных исторических дисциплин составит история выражения тех же эстетически значимых вещей (красивых образов—„schöne Bilder" или даже красивых представлений—„schöne Vorstellungen") на языке звукоряда, линии и краски и пр. и пр. В этом отношении, в смысле объединения частных наук, посвященных отдельным искусствам, общая эстетика, как учение о Едином Прекрасном и Едином Искусстве, может похвастаться большими достижениями. Но, конечно, эти успехи достались ей далеко не даром.

Дело в том, что при такой постановке вопроса история поэзии почти целиком превращается в историю становления видений, грез и интуиций поэта, как они обнаруживаются в поэзии. Непосредственная же история самих поэтических произведений, как таковых, отступает на задний план, ибо система выражения, система словесных средств и приемов, целиком предопределяется раскрывающимся в нем эстетическим объектом. Хорошо еще если этот последний не смешивается с содержанием. В этом случае сохраняется хотя бы известная доля эстетической интерпретации наличных поэтических фактов. Иначе же история поэзии почти целиком поглощается историей идей и идеологий, чувств и норм и т. д. А соответственно этому, язык искусства, как таковой оказывается в пренебрежении. Ведь это только средство для выражения некоего сложного духовного образования, которому принадлежит главная роль в художественном произведении или—говоря иначе—которым по преимуществу определяется эстетическая значимость целого.

Правда, и за этим „языком" признается некоторая эстетическая ценность, но все же она значительно уступает ценности того, что на нем выражается. И это совершенно понятно: такое соотношение между прекрасным содержания и прекрасным формы вполне естественно вытекает из самого способа рассмотрения их в аспекте выражаемого и средств выражения.

Но поскольку здесь в центре исследования независимо от воли самого ученого оказывается объект выражения, как главный фактор эстетической суггестивности конкретного художественного произведения, а специфические средства выражения отодвигаются на задний план, постольку отдельные виды искусства начинают сливаться друг с другом. Ведь именно в так называемых средствах выражения, в вещно определенной структуре художественного произведения и содержится момент спецификации отдельных конкретных искусств.

В силу этого, чем меньше внимания уделяется этим средствам, тем неопределеннее становится индивидуальная характеристика того или иного частного искусства. Постепенно формула: „Ars una, species mille" приобретает прямо роковой смысл: эстетика начинает уделять слишком много внимания Единому Искусству, проходя мимо тысячи его видов и проявлений. Стираются всякие грани между разнородными художественными произведениями; исчезает отчетливое и острое переживание каждого из них в его видовой и индивидуальной своеобычности; познание конкретных исторических фактов, познание художественных индивидов затуманивается, непосредственный материал исследования перестает захватываться на решето метода. Гипотетический универсальный объект изучения вытесняет фактические данные конкретного опыта, и научное мифотворчество вступает в свои права.

Здесь тенденции общей эстетики оказываются в резко враждебных отношениях с так называемым общим и частным искусствознанием.

Ведь это последнее стремится прежде всего к теоретическому и историческому познанию конкретного художественного произведения в его видовых и индивидуальных отличиях. Именно здесь оно находит свой матерьял и свои задачи, — свой объект и метод, — и в этом смысле оно не может не протестовать против притязаний общей эстетики.

на установку его предмета познания. Ибо общая эстетика, в тех наиболее распространенных ее направлениях, которые вкратце были охарактеризованы выше, изучая отдельные искусства с точки зрения построения Единого Искусства, как различные формы выражения одного и того же эстетически значимого объекта, тем самым предопределяет, в сущности, структуру каждого конкретного искусства. Она как бы говорит частным искусствоведным дисциплинам: вот какова организация поэтической пьесы, картины, симфонии. Вот объект, который в них выражен, вот средства выражения, вот соотношение между ними. В этих рамках и нужно изучать тот или иной вид искусства, то или иное художественное произведение. И само собой разумеется, что частные дисциплины не только имеют право, но и обязаны восставать против этих навязываемых им извне общих предпосылок. Совершенно очевидно, что общая эстетика чрезмерно расширяет область своей компетенции и самовольно вторгается в непринадлежащую ей область исследования.

V

После всего сказанного выше совершенно ясно, в чем заключается главная ошибка традиционного подхода к решению вопроса о сущности и источниках эстетической суггестивности художественного произведения. Поскольку исследователь рассматривает такое произведение, как систему, выражающую некий объект с постоянными структурными особенностями, несущий всю или главную долю эстетической значимости,—он неизбежно приходит к ряду противоречивых положений и отрывается от конкретного, непосредственно данного материала изучения. В художественном произведении, рассматриваемом в эстетическом плане, не должно быть ни системы средств выражения, ни выражаемого и при том не только в смысле пресловутого противопоставления формы и содержания, но и в смысле более широкой антитезы „языка искусства" и эстетически значимого объекта выражения. С этой точки зрения нет никакого эстетически значимого объекта, так или иначе выражаемого в художественном произведении, а есть само это

художественное произведение, как объект эстетического изучения.

Но что может значить формула: художественное произведение, как объект эстетического изучения? Это значит, что нам в качестве содержания нашего восприятия дано известное образование, обладающее эстетической значимостью, причем эта последняя рассматривается нами не как второстепенный случайный признак, а как постоянное, доминирующее свойство. Анализируя далее это содержание восприятия, мы различаем в нем как бы два момента: первый — эстетическую значимость, как таковую, и второй: — само образование, как вещно (dinglich) определенное структурное единство. Различение этих двух моментов чрезвычайно важно, ибо как с гносеологической, так и с методологической точек зрения мы имеем здесь два совершенно разнородных объекта познания.

Оставляя в стороне гносеологическую проблему „значимости“, остановимся на методологическом сравнении этих объектов. Совершенно ясно прежде всего, что в эстетической значимости мы имеем объект, выходящий не только за пределы данного конкретного художественного произведения и даже данного вида искусства, но и за пределы искусства вообще. В качестве доминирующего признака, эстетическая значимость при известных условиях может быть присуща не только произведениям искусства, но и множеству, вернее, огромному большинству, явлений природы и культуры. А в то же время нет никаких сомнений, что признак этот везде и всегда будет тождественен самому себе, т. е. что эстетическая значимость разнороднейших эстетических образований будет по самому своему существу одна и та же, или же ее вовсе не будет, как некоего постоянного, себе самому тождественного признака.

Отсюда вытекает весьма важное методологическое следствие: сущность эстетической значимости не может быть вскрыта и описана на почве какого-нибудь отдельного искусства методами частной искусствоведной дисциплины, приноровленными к познанию именно этого конкретного матерьяла. Ибо созданное таким путем определение всегда может оказаться неполным, случайным и односторонним; более того, специфицируясь соответственно вещной природе данного разряда эстетических образований, эти методы,

в конце концов, и не могут захватить самого факта эстетической значимости, будучи сконструированы совсем для иных целей. Проблема эстетической значимости, как всеобщего признака разнороднейших объектов познания, как по существу своего содержания, так и по формально-методологическим основаниям, не может быть разрешена при помощи методов, приноровленных к эстетическому анализу вещно-определенной структуры тех или иных эстетически значимых образований. Иными словами: всеобщности изучаемого признака должна соответствовать всеобщность метода, и предложить такой метод не может ни одна из частных дисциплин.

И обратно: поскольку признак эстетической значимости отличается всеобщим характером и в своей сущности не стоит в зависимости от индивидуальной характеристики данного вида искусства, поскольку, следовательно, его истолкование и описание может быть произведено лишь при помощи таких методов, которые одинаково действенны на почве любого эстетического образования, окажется ли им произведение искусства или явление природы, постольку эти методы в свою очередь оказываются непригодными для изучения конкретных эстетических фактов, как вещно определенных структур. Совершенно ясно, что, не будучи индивидуализированы в направлении именно к данному ряду эстетических образований, методы изучения эстетической значимости не могут быть использованы для анализа структурных особенностей этих образований.

Таким образом, возникают два совершенно различных с методологической точки зрения объекта познания: эстетическая значимость, присущая разнороднейшим фактам опыта с одной стороны, и сами эти факты, как конкретные, разнообразные по своей структуре образования, с другой. И если изучение последних требует частных, специфицированных для каждого отдельного разряда образований методов, а следовательно и частных искусствоведных дисциплин, то нет нужды указывать, ведению какой науки подлежит первый объект. П р о б л е м а э с т е т и ч е с к о й з н а ч и м о с т и, как таковой, с о с т а в л я е т д о с т о я н и е о б щ е й э с т е т и к и, к о т о р а я с т а в и т с в о е й з а д а ч е й и с т о л к о в а н и е и о п и с а н и е в с е х о т н о с я щ и х с я с ю д а ф а к т о в.

Этим определяется отношение между общей эстетикой и частными дисциплинами, посвященными отдельным искусствам. С одной стороны общая эстетика не может притязать на изучение структурных особенностей конкретного эстетически значимого образования, ибо на этом пути она неизбежно приходит к смешению двух гносеологически и методологически различных проблем: проблемы эстетической значимости и проблемы эстетической значимой структуры, а в то же время, вследствие универсальных тенденций своего метода, и к подмене конкретного индивидуально определенного образования объектом выражения с постоянными и общими структурными особенностями. С другой стороны, поскольку частные искусствоведные дисциплины стремятся рассматривать произведение искусства прежде всего, как эстетическое образование, постольку они должны заимствовать некоторые из своих исходных предпосылок из общей эстетики. Ведь при эстетическом анализе художественного произведения они никоим образом не могут обойтись без понятия эстетической значимости, а построить это понятие самостоятельно, при помощи своих собственных частных методов они не в состоянии. Только общая эстетика может предложить им это исходное, обусловливающее общее направление их исследования определение. Как бы ни прискорбно звучало это утверждение для иных представителей частного искусствознания, совершенно основательно скептически относящихся к научной завершенности и общеобязательности основных выводов современной эстетики и совершенно безосновательно и наивно уверенных в объективности и точности своей науки, т. е. своих собственных концепций,—тем не менее оно всецело оправдывается и при том с различных точек зрения. Исследователь, говорящий об эстетическом подходе к художественному произведению, о поэзии как искусстве, о специфических художественных „заданиях" и пр. и пр., обязан дать общее определение эстетической значимости, и это определение он может получить только из общей эстетики.

Обратимся теперь к более точному установлению специальных задач частных искусствоведных дисциплин. Эстетическая значимость дана как доминирующий признак эстетического образования. Каков же конкретный смысл этого утверждения? Отвечая на этот вопрос, не будем ни

на минуту выпускать из виду, что мы уже самым решительным образом отвергли понимание художественного произведения, как системы выражающего и выражаемого. Теперь представим себе ряд сменяющихся в воспринимающем сознании эстетических образований: поэму, грозу, наблюдаемую с балкона, старинный собор, бегущую скаковую лошадь, симфонию, картину Леонардо и т. д. и т. д. Всему этому, данному в качестве эстетического образования, принадлежит эстетическая значимость. С чем непосредственно она связана в каждом отдельном случае и во всех разом? Если бы мы стояли на точке зрения эстетики выражения, мы сказали бы: с эстетическим объектом постоянной структуры, который „выражен“ художником на „языке“ того или иного искусства и который создается, вкладывается или же, наконец, раскрывается самим воспринимающим в явлении природы. Но от такого решения вопроса мы заранее отказались. И нам остается признать, что эстетическая значимость принадлежит конкретно данному, индивидуальному художественному образованию, как таковому. Но раз мы отвергли самую мысль о том, что в художественном произведении что то выражается, то в силу этого — по крайней мере, в области искусства — эстетическое образование окажется ничем иным, как вещно-определенным единством: словесным рядом в поэзии, звукорядом в музыке, особой системой элементов зримого в живописи и т. д. Именно к этим вещно-определенным единствам и относится в качестве признака эстетическая значимость. А в связи с этим возникает вполне конкретная исследовательская задача. Ведь недостаточно просто констатировать факт принадлежности эстетической значимости эстетическому образованию, как вещно-определенному единству. Такое единство представляет собой известную структуру, и исследователю предстоит истолковать ее как эстетически значимую, т. е. эстетически обосновать все ее особенности, раскрыть их эстетическую телеологию, эстетический смысл. Или — говоря иначе — определить эстетическую функцию всех элементов такой структуры.

Но совершенно ясно, что выполнение такой задачи возможно лишь при существовании методов, которые были бы способны охватить как всю структуру целиком, так и отдельные ее элементы, именно в их конкретной вещной

определенности, т. е. были бы построены в строгом соответствии с вещной характеристикой конкретного художественного произведения. Иными словами: раз мы отказываемся от понятия эстетически значимого объекта выражения постоянной структуры, раз мы ограничиваем сферу исследования рядом конкретных, разнородных по своему вещному составу образований — самих художественных произведений как таковых, то спецификация методов изучения, применительно к вещной характеристике каждого отдельного вида искусства, представляется абсолютно необходимой. Таким образом, возникает цикл частных эстетических дисциплин.

Итак, перед нами: во-первых, общая эстетика, задача которой сводится к вскрытию и описанию сущности эстетической значимости, как таковой, и,—во-вторых,—частные эстетические дисциплины,—эстетика слова, эстетика музыки, живописи и пр. и пр., посвященные эстетическому истолкованию и обоснованию особенностей эстетического образования, как вещно-определенного единства.

VI

Попытаемся теперь раскрыть конкретный смысл последней формулы. Что значит обосновать все особенности произведения искусства, как эстетического образования? Мы уже сказали, что в качестве эстетического образования, т. е. рассматриваемое исключительно с эстетической точки зрения, художественное произведение представляет собой не что иное, как вещно-определенную структуру: словесный ряд, звукоряд и пр. В силу этого, эстетическое обоснование особенностей художественного произведения должно выразиться в последовательном анализе всех элементов этой структуры с точки зрения их телеологической направленности, их эстетической функции. Однако, уже на первых шагах работа исследователя наталкивается на ряд затруднений, устранение которых требует введения новых понятий.

Дело в том, что выражение „особенности" художественного произведения, как эстетического образования, применено нами не даром. Сравнивая в качестве содержаний эстети-

ческого восприятия произведения искусства и явления природы, мы легко устанавливаем существенное различие между ними. Как вещное единство явление природы остается одним и тем же и в сфере эстетического восприятия и вне его, в сферах восприятий иной телеологической окраски. Тот вещно-определенный ряд, который составляет его основу в качестве факта вне эстетического опыта, не испытывает никаких реальных преобразований и при переходе его в состояние эстетического образования. Чем обусловлена для него возможность сделаться эстетически значимой структурой, будет указано ниже. Пока же нам важно отметить, что, в противоположность явлениям природы и фактам вне - эстетической культуры, произведение искусства, поскольку оно рассматривается, как эстетическое образование, представляет собой вещно - определенный ряд, характеризуемый специальной, „искусственной“, если можно так выразиться, установкой на эстетическую значимость. В качестве художественного произведения словесный или звуковой ряд, система линий, цветов и поверхностей выступают уже не такими, какими они даны в пределах вне-эстетического опыта, как простые явления вне-эстетической деятельности, но в чрезвычайно сложной переработке по строго определенным нормам.

Таким образом, двигаясь в пределах искусства, мы не можем обойтись без понятия художественного творчества. Однако, это понятие настолько сложно само по себе, и так запутано в настоящее время, что ввести его в систему основных предпосылок без целого ряда критических оговорок представляется решительно невозможным.

И прежде всего, строго придерживаясь своей исходной точки зрения, мы должны категорически отвергнуть понимание художественного творчества как процесса выражения или воплощения художником на языке того или иного искусства какого-то эстетически-значимого объекта: подобно тому, как в эстетическом определении произведения искусства мы отказались от противопоставления содержания и формы—выражаемого и средств выражения, точно так же мы должны избегать его и в данном случае. С другой стороны, совершенно неприемлемым является для нас определение творчества, как такого процесса, где художник реализует на специфическом материале искусства свое

собственное художественное задание, замысел и т. п. Дело в том, что понятие художественного задания или замысла имеет двоякий смысл. Оно может, во-первых, означать совокупность тех субъективных содержаний сознаний художников, эмоций и чувств, таинственных „образов, теснящихся в его груди“, и даже идей, которые должны найти свою объективацию в задуманном им произведении; во-вторых, под ним можно разуметь систему всех реальных изменений, испытываемых вещно-определенным рядом при „искусственной“ установке его на эстетическую значимость; Но совершенно ясно, что первое определение неизбежно возвращает нас к отвергнутому нами противопоставлению выражаемого и средств выражения, так как здесь под названием художественного задания или замысла в эстетическую теорию проникает тот самый объект выражения, от которого мы уже отказались. Что же касается второго определения, то представляя из себя суммирующее описание всех моментов эстетического преобразования вещного ряда, оно само по себе является еще искомой величиной, одним из важнейших итогов исследования, а не его исходной предпосылкой. В качестве же таковой, оно лишено всякого конкретного смысла и потому совершенно бесполезно. Более того, будучи пустым, оно, незаметно для самого исследователя, легко может получить произвольное истолкование, и тогда, становится уже прямо опасным для последовательного развития исследования. Многочисленные примеры из истории частного искусствоведения свидетельствуют о том, как трудно исследователю, при использовании этого понятия на первых же ступенях изучения, удержаться от привнесения в него характеристики субъективных содержаний сознания художника.

Но, отказываясь на время от понятий задания и замысла, мы тем самым делаем излишним и понятие художника. Ведь это понятие, поскольку в нем мыслится не только источник механической силы, необходимой для соответствующего видоизменения вещного ряда, но и телеологически действующая творческая воля, обязательно предполагает понятие художественного задания или замысла, как цели творчества. Без этого понятия падает и понятие телеологического волеустремления, а, следовательно, и понятие творческой личности художника.

Таким образом, мы эллиминируем из определения художественного творчества понятия объекта и средств выражения, художественного задания или замысла и материала творчества и, наконец, понятие творческой личности. Что же остается после этого в нашем определении? Во-первых, понятие художественного произведения, как конкретной вещно-определенной структуры, характеризуемой искусственной установкой на эстетическую значимость, т. е. вещно-определенного ряда, подвергнутого специальной эстетической переработке и, во-вторых, требуемое этим понятием, понятие вещно-определенного ряда до этой переработки, как факта вне-эстетической действительности. При таких условиях процесс художественного творчества выразится в оформлении (преобразовании) эстетически безразличного в самом себе вещного ряда (объекта творчества) в эстетически значимый (художественное произведение), причем изучение этого процесса может протекать и без введения всех вышеперечисленных понятий: художника, замысла, задания, материала и т. д. и т. д.: для этого требуется прежде всего наличие художественного произведения и знание характерных особенностей соответствующего вещного ряда в его вне-эстетической, точнее — до-эстетической значимости.

Такое определение художественного творчества вполне естественно вытекает из нашей исходной предпосылки. Ведь мы условились, что в центре эстетического анализа должно стоять прежде всего само художественное произведение, как конкретное эстетическое образование, — конкретное вещно-определенное единство. Между тем, заранее вводя в исследование понятия: творческой личности, художественного задания, замысла и пр. и пр., мы неизбежно отрываемся от этого произведения. Более того: и само понятие творчества необходимо нам лишь постольку, поскольку исследуемое нами эстетическое образование должно быть определено именно как произведение искусства в его отличие от эстетически значимых явлений природы и т. п. А для этой цели включения признака реальной оформленности вполне достаточно.

Однако, это отнюдь не значит, что мы раз навсегда отказываемся от понятия художника, задания, замысла и пр.

Легко может случиться, что эстетическое истолкование всех структурных особенностей художественного произведения окажется неполным или вовсе невозможным вне телеологической соотнесенности его к творческому и даже воспринимающему сознанию, как структурным единствам особого рода. Тогда и появится необходимость не только в дальнейшей конкретизации определения творчества, но и в применении целого ряда новых понятий: эстетического восприятия и т. д. Но опять таки лишь постольку, поскольку этого потребует самый ход эстетического анализа художественного произведения, в строгих пределах того, что непосредственно нужно для выяснения эстетической функции тех или иных из его элементов.

Итак, признак оформленности неизбежно входит в определение произведения искусства. Иными словами с эстетической точки зрения произведение является такой вещно-определенной структурой, в которой вещный ряд подвергся искусственной установке на эстетическую значимость, т. е. реальному эстетическому оформлению. В связи с этим конкретизируется и наше определение основной задачи частных эстетик.

Совершенно ясно, что истолкование эстетического значения структурных особенностей художественного произведения является в то же время раскрытием эстетического смысла видоизменений, испытанных соответствующим вещным рядом в процессе оформления.

Такая постановка вопроса дает возможность наметить вполне реальный путь частного эстетического исследования. В самом деле: перед нами поэтическое произведение как эстетически оформленный словесный ряд, музыкальное, как аналогично преобразованный звукоряд и т, д.; дать их эстетическое истолкование значит выяснить эстетическое значение видоизменений, испытанных этими вещно-определенными рядами при эстетическом оформлении.

Но сами то эти видоизменения уже сравнительно легко могут быть учтены на основе нашего познания природы каждого из этих рядов (слова, звука и т. д.), как вне-эстетического объекта.

Таким образом мы приходим к следующему выводу: в определение эстетического образования, которое классифицируется как п р о и з в е д е н и е   и с к у с с т в а, неизбежно

должен входить признак специальной эстетической **оформленности** соответствующего вещного ряда; в свою очередь понятие оформленности предполагает понятие данного вещного ряда в его дооформленном состоянии, как факта вне-эстетической действительности, а знание об этом факте могут дать нам уже не эстетические, а вне-эстетические дисциплины, которые делают его объектом своего изучения. Иными словами: раз художественное произведение, в качестве объекта эстетического исследования, должно рассматриваться как подвергшийся специальному оформлению вещный ряд, тогда его определение может быть построено только на основе данных тех наук, которые изучают этот ряд в его вне-эстетической организованности, ибо только они обладают точными сведениями о природе и общих свойствах этого вещного ряда, как объекта, вступающего в процесс эстетического оформления.

Здесь мы подходим к нижнему порогу частной эстетики, где она смыкается с вне-эстетическими дисциплинами. Опираясь в своих исходных предпосылках на учение общей эстетики о сущности эстетической значимости, как таковой, в своем понимании первоначальной природы вещно-определенного ряда, оформляемого в эстетическое образование, произведение искусства, она основывается на показаниях специальных наук. Без содействия этих наук вообще невозможно описание того или иного эстетически оформляемого вещного ряда во всех особенностях его структуры. Так, например, для эстетики слова далеко не безразлично, как понимает природу и характер словесного ряда свита лингвистических дисциплин. Дать себе полный отчет в предлежащем объекте она в состоянии только в том случае, если примет во внимание результаты обще-лингвистических изучений слова. Определяется ли слово как звук или звуковое представление, служащее знаком для мысли, или как своеобразное единство звуковой формы и значения, или, наконец, как особая форма объективаций содержания сознания и т. д.,—в зависимости от этого коренным образом изменяется все частно-эстетическое построение. И эти определения, вместе с длинным рядом других, она может получить только от общего и частного языкознания. В аналогичном же положении оказывается и эстетика музыки или живописи и пр. Акустика и оптика в широком смысле этого

слова, со включением сюда соответствующих отделов психофизики и психологии, являются теми дисциплинами, которые помогают им уточнить и углубить свое понимание природы непосредственно данного материала исследования.

Но само собой разумеется, что все эти науки: лингвистика, оптика, акустика и т. д. не могут, да и не должны, предписывать эстетическим дисциплинам определения их объекта и метода. В этом отношении всякая попытка перенесения лингвистических методов и приемов классификации на эстетику слова также неправильна, как перенесение методов акустики в эстетику музыки или методов оптики в эстетику живописи. Подобно тому, как например, геология, изучая теорию земной коры, получает ряд сведений о составе и характере пород, ее образующих, из минералогии, кристаллографии и т. д., сохраняя в то же время свои собственные методы, а стало быть, и полную самостоятельность, точно также и частные эстетические дисциплины, пользуясь данными соответствующих наук о природе подлежащего их изучению вещного ряда, должны вполне самостоятельно, из самих себя развить свои основные определения и методы в соответствии со своими специальными задачами, определяющимися исходной эстетической точкой зрения.

Как мы уже видели, задачи эти сводятся прежде всего к изучению эстетической функции тех или иных структурных особенностей художественного произведения как эстетически оформленного вещного ряда. И совершенно ясно, что задание такого рода требует специальных, глубоко отличных от лингвистических методов и своей специальной классификации элементов словесного ряда, которая наверно разойдется с классификацией чисто лингвистической, ибо объединит по эстетической функции элементы лингвистически разнородные и — обратно — разъединит то, что лингвистика классифицирует под одной категорией. Само собой понятно, что конкретные приемы исследования такого рода, м е т о д и к а частной эстетики, как и классификация, опирающаяся на систематическое описание соответствующих фактов, не могут быть дедуцированы. Согласно общим законам развития науки все это может возникнуть только в процессе реального познания, в сферах творческого

соотнесения основной задачи исследования с его конкретным материалом [1]).

VII

Таким образом мы пришли к следующим выводам:

I. С эстетической точки зрения художественное произведение должно рассматриваться как вещно-определенный ряд, подвергшийся специальному эстетическому оформлению и потому обладающий напряженной эстетической суггестивностью в качестве доминирующего признака.

II. Задачей частной эстетики является эстетическое обоснование этого ряда во всех его элементах или—говоря иначе—выяснение эстетической функции всех особенностей его структуры, условно соответствующих видоизменениям испытанным этим рядом в процессе оформления.

При этом:

III. Определение сущности эстетической значимости, как признака, принадлежащего всем эстетическим образованиям вообще, частной эстетики приходится заимствовать из общей.

IV. В своем понимании первоначальной природы вещного ряда до его эстетического оформления она должна руководиться показаниями специальных наук, изучающих этот ряд как факт вне-эстетического опыта.

Этими исходными положениями предопределяется, строго говоря, весь ход дальнейшего исследования. Желая наметить основные проблемы эстетики слова, мы должны: во-первых, опираясь на общую эстетику, определить сущность эстетической значимости, как таковой, или — по крайней мере— отчетливо формулировать свою собственную точку зрения на этот предмет; во-вторых, на основе данных общей и частной лингвистики уяснить себе первоначальную природу словесного ряда в его вне-эстетическом состоянии, и затем, отметив хотя бы главные особенности его уже в эстетически оформленном виде, раскрыть эстетический смысл этих особенностей, т. е. определить их эстетическую функцию.

---

[1]) О соотношении понятий: объекта, метода и подлежащего изучению явления подробнее см. в нашем очерке: А. Н. Веселовский, стр. 42—52

Итак, в чем сущность эстетической значимости?

Но прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, мы должны сделать следующую оговорку. Ниже мы увидим что, поскольку можно судить по данным истории искусств, полное впечатление от художественного произведения, именно как от такового, отнюдь не исчерпывается эстетическим его переживанием, что обычно оно гораздо более сложно и кроме эстетического момента содержит в себе и целый ряд других переживаний этического и познавательного характера. В силу этого, говоря об исключительно эстетической значимости произведения искусства, исследователь тем самым уже предустанавливает известную условную односторонность всего своего построения: повидимому специфическое определение художественного произведения никогда не покрывается одним лишь эстетическим. С другой стороны, и для самого эстетического восприятия в узком смысле этого слова может быть установлено несколько различных типических форм. Так, например, игровое переживание какой-нибудь любимой книжки ребенком, мечтательное чтение „любимого“ поэта юношей, в высшей степени активное в психо-физическом отношении переживание песни у дикаря и, наконец, объективные формы созерцания культурного взрослого человека — все это представляет несомненно различные типы эстетического переживания, которым соответствуют и различные типы эстетической значимости произведений искусства. Здесь не место входить в подробное рассмотрение всех этих типов эстетического восприятия, различие между которыми, как можно думать, обусловлено разницей в степени дифференцированности психики и психо-физики воспринимающих субъектов. Достаточно отметить только, что и в этом отношении исследование неизбежно будет носить условный характер, ибо для устранения всяких недоразумений и возможной путаницы в развитии мысли, необходимо заранее определить, на какой именно из этих типов эстетического переживания будет ориентировано все построение.

Таким образом, приступая к определению сущности эстетической значимости с точки зрения объективных форм эстетического созерцания необходимо иметь в виду, что во-первых, специфическая художественная зна-

чимость произведения искусства отнюдь не покрывается его **эстетической значимостью**, а,—во-вторых, объективное эстетическое созерцание не исчерпывает собою всех возможных форм эстетического восприятия вообще. Как мы увидим ниже, эти оговорки существенно необходимы для того, чтобы избежать преувеличения в оценке возникающей теории и не распространить обязательного значения ее выводов на факты, строго говоря, ей вовсе не подчиненные.

Итак, попытаемся теперь ответить на поставленный выше вопрос о сущности эстетической значимости. [1]) Для удобства изложения начнем с примера, который дает нам наглядный материал для предстоящего анализа различных форм значимости непосредственных содержаний сознания.

Рассказывая в книге „Жизнь на Миссисипи" историю своего обучения лоцманскому искусству, Марк Твэн пишет: „Постепенно поверхность воды превратилась для меня в удивительную книгу, в книгу, которая была мертвым языком для невоспитанного пассажира; но мне она без утайки рассказывала свою повесть... Ни один человек не написал такой чудесной книги, такой всепоглощающей, захватывающей книги... Положим, не умевший читать по ней, только восхищался слабыми ямочками на ее поверхности,—для лоцмана это были уже места написанные курсивом; или больше чем курсивом: впадинки эти служили крупным шрифтом с целой строчкой восклицательных знаков... Пассажир, не умевший читать книги вод, любовался только красивыми картинами, с солнцем, с облаками; между тем опытный глаз видел их мрачное и в высшей степени серьезное значение... Когда я овладел языком воды и узнал каждую мелкую подробность большой реки так, как знал буквы азбуки, я сделал ценное приобретение. И в то же время я потерял кое-что. Потерял нечто, чего никогда в жизни нельзя вернуть. Величавая река утратила для меня всю свою грацию, красоту, поэзию. Я до сих пор помню один изумительный закат, который я видел, когда плавание

---

[1]) Для дальнейшего см. Р. Гаман. „Обоснование эстетики," перев. М. П. Лавровой (I вып. серии „Проблемы современной эстетики" под общ. редакцией В. А. Голованова и Б. М. Энгельгардта). Печат. в изд. Academia.

на пароходе было для меня новостью. Широкая поверхность реки превратилась в кровь; посредине ее кровавый отблеск переливался в огнистое золото, и на этом чудном фоне резко чернел какой то чурбан; в одном месте длинная блестящая полоса тянулась вкось через воду; в другом на поверхности трепетали кольца, переливчатые, многоцветные, как опал; там, где багровый оттенок слабел, виднелось мягкое пятно, покрытое грациозными кругами и черточками; левый берег покрывал густой лес, и темную тень от него в одном месте прерывала волнистая полоса, блестевшая как серебро; высоко над стеной леса сухое дерево с гладким стволом раскачивало единственной, украшенной листвой, веткой, которая пламенела в блеске солнца...

„Я стоял, как очарованный, в безмолвном восхищении впивая в себя чудную картину. Мир был для меня новостью; у себя дома я никогда не видывал ничего подобного. Но, как я уже сказал, пришел день, когда я перестал замечать прелесть и очарование, которым луна солнце и сумрак окутывали лицо реки; пришел еще другой день; и я совершенно перестал замечать их. И если бы повторилась картина описанного мною заката, я теперь смотрел бы на нее без восхищения и мысленно пояснял бы ее так: это солнце обозначает, что завтра поднимется ветер; плавает бревно, значит уровень реки повышается; мы не очень благодарны ей; косая полоса на воде говорит, что там крутая подводная груда, которая разобьет чей-нибудь пароход в одну из этих ночей, зайчики указывают, что мель рассеивается, а фарватер меняется; линии и кружки на спокойной воде предупреждают, что это место опасным образом мелеет; вот та серебрянная полоса в тени леса указывает, что воду разрывает новая корчага, которая поместилась удобно, чтобы ловить пароходы; это высокое сухое дерево с единственной живой веткой простоит недолго; когда оно упадет, как будут пароходы проходить здесь ночью без единственной дружественной вехи.

„Да вся красота, вся романтичность реки исчезли для меня. Теперь я оценил ее проявления только сообразуясь с тем, были ли они полезны для благополучия судна...“ [1])

---

[1]) Марк Твэн, „Жизнь на Миссисипи“. Цит. по переводу Чистяковой-Вэр, Марк Твэн, Полн. Собр. Соч. кн. 14, стр. 80—82; изд. П. Сойкина. СПБ. 1911 г.

Мы позволили себе привести этот длинный отрывок потому, что он, обладая в значительной степени ценностью автобиографического показания крупного художника, в то же время содержит в себе необыкновенно яркое и острое различение эстетического и внеэстетического восприятия одного и того же объекта. Дело в том, что в своем противопоставлении „пассажирского" и „лоцманского" восприятия речного пейзажа, Марк Твэн, вероятно и сам того не подозревая, точно и отчетливо формулировал одно из основных положений современной эстетики: учение о двоякой форме значимости воспринимаемого объекта. Ведь совершенно ясно, что именно самые формы значения картины реки для невоспитанного, только любующегося ею пассажира и для лоцмана, направляющего по ней пароход, резко отличаются друг от друга. Для первого, как весь пейзаж, развертывающийся перед ним, так и отдельные его подробности исполнены значения прежде всего сами по себе; кроме себя самих: многоцветных переливчатых колец на воде, черного чурбана на огнисто-золотом фоне, пламенеющей в блеске солнца зеленой ветви и т. д. и т. д., они ничего не обозначают и не стремятся обозначать. Для лоцмана, напротив, все это имеет значение лишь постольку, поскольку служат указанием для чего то другого: серебряная полоса означает опасную корягу, черный чурбан—подъем воды, кружки и линии—мель и пр. и пр. Для первого все интересно и ценно само по себе, для второго по своей связи с чем то другим.

Говоря в общей форме, значение одного и того же содержания восприятия может быть обосновано или непосредственно в нем самом, или же по его отношению к чему либо другому. В первом случае мы имеем дело с имманентным его значением, с его самозначимостью, во втором—с трансцендентным, с его инозначимостью. А в то же время не возбуждает никакого сомнения и вопрос о том, где надо искать эстетической значимости воспринимаемого содержания. Эстетическим значением этого содержания будет его самозначение, а эстетическая значимость того или иного образования не что иное, как его самозначимость. „Бессмысленно сказать, замечает Ионас Кон, что вещь прекрасна или возвышенна ради какой-либо цели. Правда, известная вещь, например здание, может быть

одновременно прекрасною и целесообразною, но тогда речь идет о совпадении обоих оценок, и нельзя сказать, что предмет прекрасен, поскольку он целесообразен. Правда, много говорилось о том, что целесообразность способствует красоте; но если присмотреться ближе, то окажется, что она прекрасна лишь постольку, поскольку непосредственно проявляется и воспринимается" [1]), т. е. сама становится непосредственно данным самозначимым содержанием восприятия.

Итак, эстетическая значимость известного содержания сознания заключается, прежде, всего в его самозначимости (Гаман). За этим определением нельзя не признать высокой плодотворности. Не заключая в себе ничего по существу нового, оно выгодно отличается от всех формул, движущихся в пределах кантовской традиции, тем, что захватывает не только понятие эстетического переживания, как самоцельной, замкнутой на себя духовной деятельности, обладающей свойством субъективно-эмоциональной, волевой и познавательной незаинтересованности, но более, чем все другие—в том числе и учение И. К о н а об интенсивных эстетических ценностях, отвечает задачам непосредственной характеристики самого переживаемого содержания. При такой постановке вопроса эстетическое созерцание никогда не рассматривается лишь в плане особой установки сознания воспринимающего, но и с точки зрения особых форм значимости воспринимаемого объекта. Конечно, оба эти понятия: самоценность эстетического переживания и самозначимость переживаемого содержания соотносительны. Но в то время, как обычная трактовка вопроса уводила исследователя к построению теории эстетического творчества и восприятия, формула Г а м а н а, выдвигая второй момент, концентрирует его внимание на проблеме э с т е т и ч е с к о г о о б р а з о в а н и я, как такового.

Но, определяя эстетическую значимость непосредственно данного образования, как его самозначимость, необходимо заранее точно установить, к каким именно элементам этого образования она должна быть отнесена. Если бы мы стояли на почве эстетики выражения, решение этого вопроса пред-

---

[1]) И о н а с К о н, „Эстетика" (Цит. по русск. перев. Н. В. Самсонова. Гос. Изд., М. 1921 г., стр. 29).

ставило бы много затруднений. В самом деле, тогда бы речь шла: во-первых, о бесспорной самозначимости выражаемого; во-вторых, о вероятной самозначимости средств выражения и, наконец, о взаимоотношении обоих элементов с точки зрения их самозначения. Но, раз мы уже отвергли принцип выражения при эстетическом истолковании художественного произведения, как неизбежно уводящий нас от самого произведения в область выражаемых объектов, раз мы условились, что эстетическая суггестивность принадлежит этому произведению прежде всего как вещно-определенному единству, где нет ни выражаемого, ни средств выражения, тогда совершенно ясно, что для них всегда и везде речь должна итти о самозначении художественного произведения, как вещно-определенного ряда.

Являясь исходным фактом эстетического опыта, эта самозначимость эстетического образования, как вещно-определенного ряда, не нуждается в дальнейшем обосновании. Более того: такого обоснования и невозможно дать. С одной стороны, здесь, по вполне понятным причинам, не может быть и речи о логической дедукции; с другой же, и попытка объяснить самозначимость данного ряда тем обстоятельством, что при переходе его в состояние самозначения в нем раскрываются новые элементы, новые особенности, остававшиеся раньше незамеченными, не может привести к благоприятным результатам. Ведь совершенно ясно, что по отношению к этим новым элементам снова встанет вопрос об объяснении их роли в самозначимости этого ряда и т. п. В итоге исследователь лишь отойдет от художественного произведения, как конкретно, вещно-определенного ряда к новому ряду обосновываемых друг в друге элементов, а в то же время не достигнет и исчерпывающего объяснения факта самозначимости, так как, следуя этим путем, никогда не найдет последнего, обосновываемого уже в себе самом элемента.

Но, если в самозначимости художественного произведения, как вещно-определенной структуры, исследователь имеет дело с первичным фактом эстетического опыта, который не может получить дальнейшего обоснования и объяснения ни при помощи логической дедукции, ни путем соотнесения с другими опытными же данными, то все таки по отношению к нему может и должен быть поставлен

вопрос об условиях, при которых то или иное образование становится самозначимым содержанием восприятия. В самом деле: раз мы имеем перед собою ряд образований, некоторые из которых переживаются нами по преимуществу, как самозначимые, другие иногда как самозначимые, иногда же как инозначимые, а третьи почти всегда как инозначимые, то выяснение причин этого различия их по степени эстетической суггестивности является существенно необходимым.

Для того, чтобы то или иное содержание восприятия вообще могло быть пережито, как самозначимое, необходимы прежде всего известные субъективные предпосылки, т. е. особая установка сознания самого воспринимающего. Совершенно ясно, что сознание лоцмана, ведущего судно по опасному речному фарватеру и беспечного пассажира, любующегося рекой,—сознание горожанина, прогуливающегося среди хлебных полей, и крестьянина, учитывающего возможный урожай, (пример Гамана) уже сами по себе резко отличаются друг от друга. Иными словами, нужна особая предварительная настроенность сознания, чтобы в нем могли реализоваться те свободные от всякой личной заинтересованности переживания, которые в плане субъективного рассмотрения соответствуют самосознанию содержаний восприятий. Такая настроенность, хотя бы в форме потенциальной способности субъекта к эстетическому созерцанию в данном направлении, является необходимой предпосылкой эстетического восприятия как явлений природы, так и произведений искусства.

Однако нам нет никакой надобности подробно останавливаться на весьма сложной проблеме такой настроенности. Ведь она во всяком случае относится к области исследования особенностей сознания воспринимающего субъекта; между тем, в центре нашего анализа стоит прежде всего эстетическое образование, как таковое. Поэтому для нас гораздо важнее и интереснее тот факт, что и при одинаковой эстетической предрасположенности субъекта, различные содержания восприятия уже сами по себе в различной степени обладают эстетической суггестивностью, т. е. способностью восприниматься, как самозначимые.

Так, например, не трудно заметить, что в мире природы и культуры одни явления гораздо легче поддаются эстети-

ческому восприятию нежели другие. Звездное небо, яркий закат, болотная лужа, мглистый, пасмурный вечер, груды камней, стремительно бегущее животное, разлагающийся труп, парящий орел, дождевой червяк, машина, человек — все это в разной мере наделено способностью производить эстетическое впечатление.

Отчего же это зависит?

Нет никакого сомнения, что различие в степени эстетической суггестивности находится здесь прежде всего в известной зависимости от различия в степени относительного, т. е. практического значения — положительного или отрицательного — того или иного явления для человека. Ведь главная масса инозначения данного явления возникает как раз на почве его соотнесения к различным практическим целям. Чем разнообразнее те служебные обязанности, которыми обременено явление по отношению к человеку, тем гуще и плотнее облеплено оно инозначениями, тем труднее ему предстать в своей самозначимости. И обратно: чем слабее и одностороннее его прагматическое значение, тем легче воспринять его, как самозначимое.

Но само собой разумеется, что простое отсутствие актуального инозначения данного образования для воспринимающего субъекта еще далеко не достаточно, как для утверждения эстетического созерцания вообще, так и для объяснения степени различия в эстетической суггестивности. Груды камней, приготовленные для починки дороги, и груда камней, набросанная потоком на склоне оврага, могут быть одинаково лишены актуальной инозначимости для воспринимающего субъекта, а между тем степень эстетической суггестивности у них, очевидно, различна. Отсюда ясно, что отсутствие актуальной инозначимости есть лишь одно из условий эстетического восприятия, и при том условие отрицательное.

В этом отношении гораздо более важным представляется различие воспринимаемых образований по формам телеологического обоснования их структур. Структура образования телеологически может определяться либо автономным, имманентным ей принципом, либо в ее соотнесенности к другим образованиям и, в частности, к действующей по практическим нормам человеческой воле. В соответствии с этим и само образование переживается нами либо как в

той или иной мере замкнутое на себя, себе самому довлеющее, — либо же как определяемое чем то другим, в самом своем существе обусловленное этим другим конкретное единство. Структурная телеология машины раскрывается только при соотношении ее к тем практическим целям, ради достижения которых эта машина создана; живое существо дано нам как замкнутая на себя, себе самой довлеющая органическая структура. Груда камней, предназначенная для починки дороги, обусловлена в своей структуре практическими соображениями дорожного мастера; груда камней на горном склоне образована деятельностью стихийных сил; тем самым она включена в систему природы и переживается в ее замкнутом на себя структурном единстве.

Эта внутренняя автономность и себе-довлеемость образования, как структурного единства, может проявляться самым различным образом в зависимости от сложности и мощи самой структуры. Особенно отчетливо она обнаруживается, например, при включенности образования в единство природы, а в особенности—в систему космического единства. Переживание какой-то сложной, могучей, имманентно обоснованной в своей структуре и развертывающейся по каким то своим собственным, непостижимым для человеческого разума нормам—„таинственной“ стихии оказывается здесь едва-ли не доминирующим. Равным образом—признак внутренней автономности выступает на передний план и там, где дано независимое от воли человека движение; с другой стороны, органическое образование легче раскрывается как самодовлеющее структурное единство: жизнь всегда довлеет себе самой. Наконец, наличие душевного и духовного еще более подчеркивает эти особенности того или иного структурного образования и т. д.

Этот момент автономности (или отрицательно: гетерономности) телеологической структуры воспринимаемого образования составляет, пожалуй, наиболее важную из всех предпосылок эстетического созерцания явлений природы и культуры. Совершенно ясно, что от восприятия образования как самодовлеющей имманентно обооснованной структуры при отсутствии его актуальной инозначимости замечается вполне естественный и даже необходимый переход к восприятию этого образования в плане чистого самозначения. А в то же время становится понятной и разница в

степени эстетической суггестивности различных образований. Чем резче выступает признак телеологической автономности образования, как структурного единства, тем легче оно воспринимается как самозначимое. С этой точки зрения нетрудно объяснить, почему, например, звездное небо почти всегда производит эстетическое впечатление, почему парящий орел „красивее" извивающегося червяка, почему так трудно усваивается эстетическому опыту машина и, обратно, почему человек легко привлекает эстетическое внимание и пр. и пр.

Но как отсутствия актуальной инозначимости, так и наличия автономной телеологически структуры воспринимаемого образования еще не достаточно для того, чтобы объяснить все факты, относящиеся к эстетическому восприятию явлений природы и культуры. В качестве третьего условия сюда необходимо присоединить еще и повышенную апперцептивность данного образования, разумея под ней способность привлекать и сосредоточивать на себе внимание воспринимающего субъекта. Психологический анализ восприятия показывает, что некоторые элементы его содержания более способны задерживать на себе внимание воспринимающего, нежели другие. Так, например, чистые и мутные (грязные) тона (краски), контрастирующие и неконтрастирующие, сливающиеся элементы, резко очерченные и расплывчатые пространственные формы и т. п. легко противопоставляются по этому признаку. И совершенно ясно, что в эстетическом восприятии момент повышенной апперцептивности образования играет весьма существенную роль. Яркий, красочный ландшафт легче становится эстетически значимым нежели серенький, мглистый. Для эстетического восприятия последнего нужна известная эстетическая подготовка, некоторая доля эстетической культуры. И таких примеров можно привести множество.

Само собой разумеется, что указанными тремя моментами далеко не исчерпываются еще все предпосылки эстетического созерцания в областях, не подведомственных искусству. Нет никаких сомнений, что более подробные исследования, посвященные эстетической систематике явлений природы и культуры, выдвинут целый ряд новых проблем и вопросов, сюда относящихся. Но такого рода исследования не входят в задачи нашего анализа. Для наших целей

является совершенно достаточным только наметить то направление, в котором должна вестись разработка эстетики природы и культуры, чтобы использовать высказанные здесь соображения при решении вопроса о самозначимости произведений искусства.

Дело в том, что, переходя от изучения эстетического восприятия явлений природы и культуры к анализу произведения искусства, как эстетического, т. е. прежде всего самозначимого образования, мы наталкиваемся здесь на факты совершенно особого характера. В отличие от явления природы, художественное произведение характеризуется, прежде всего, специальной „искусственной" установкой вещно-определенного ряда на восприятие его как самозначимого содержания. В силу этого, эстетическая значимость является здесь телеологической доминантой образования, как вещно-определенной структуры, тогда как в первом случае возможность эстетического восприятия объекта обусловлена наличием целого ряда внеэстетических по своей имманентной целенаправленности моментов: отсутствием актуальной инозначимости образования, телеологической автономностью его структуры, повышенной апперцептивностью и пр., и пр. Телеологическое истолкование структурных элементов художественного произведения возможно только в плане эстетического рассмотрения; такое же истолкование явления природы, как самодовлеющей структуры, должно вестись в других планах. Конечно, и в природе встречаются такие счастливые совпадения, когда содержание восприятия дано как бы с непосредственной установкой на самозначимость, но это переживается нами как исключительный случай и тогда мы говорим: да это „словно нарочно сделано", „словно здесь прошла рука художника" и пр. и пр.

Отсюда существенное различие между эстетическим созерцанием природы и произведений искусства. Первое гораздо сложнее, чем второе; эстетическое переживание как таковое всегда смешано и отчасти заслонено здесь переживаниями других порядков. В созерцании же произведения искусства это переживание выступает в гораздо более чистом виде: оно подчеркнуто и выделено специфическими особенностями самой структуры воспринимаемого образования, искусственно оформленного для восприятия в качестве самозначимого. Этим объясняется между прочим и тот факт,

что, так называемый, эстетизм всегда в большей или меньшей степени пренебрегает природой; как правило, эстет замыкается в границах искусства, высокого и прикладного; только отдельные „вещи" из мира природы попадают обычно в поле его зрения, да и то в изолированном обрамленном виде. И это совершенно понятно: в созерцании природы нельзя найти тех чистых, ограненных эстетических переживаний, к которым он стремится. С этой точки зрения подчеркнутый эстетизм даже в эстетическом плане представляется крайне скудным и неполным мироощущением, особенно опасным для самого художника творца.

Но если в произведении искусства в отличие от явления природы мы встречаем специальную установку вещно-определенного ряда на восприятие в качестве самозначимого, чем и обусловлено преобладающее значение эстетической суггестивности в качестве его доминирующего признака, — то самый процесс оформления этого ряда может рассматриваться как преобразование его в структуру такого ряда, которая становится самозначимым содержанием восприятия. Таким образом наша прежняя формула: процесс художественного творчества является прежде всего процессом установки данного вещно-определенного ряда на эстетическую значимость, — может подвергнуться дальнейшей конкретизации: п р о ц е с с х у д о ж е с т в е н н о г о т в о р ч е с т в а есть п р о ц е с с у с т а н о в к и в е щ н о - о п р е д е л е н н о г о р я д а на с а м о з н а ч и м о с т ь.

И в соответствии с тем, что было сказано об эстетической значимости явления природы, в этом процессе можно различить два момента. С одной стороны, вещно-определенный ряд должен подвергнуться такому преобразованию, в итоге которого были бы по возможности устранены, погашены все инозначения, с ним связанные, чтобы в качестве содержания восприятия он был бы свободен от инозначимости и легче переживался в качестве самозначения. Г а м а н называет этот момент эстетической изоляцией содержания восприятия, но я предпочитаю удержать для него свой собственный термин: э с т е т и ч е с к о й н е й т р а л и з а ц и и, так как с понятием изоляции связано представление о каком то механическом обособлении объекта, а между тем процесс погашения инозначений, как мы увидим ниже, является несравненно более сложным. С другой

стороны, совершенно ясно, что эстетически нейтрализованный вещный ряд теряет значительную долю своей апперцептивности; лишенный большей части своей инозначимости, он естественно утрачивает способность привлекать к себе внимание воспринимающего в той степени, в какой это имело место раньше, когда он был связан с субъектом восприятия бесчисленными нитями инозначений. В силу этого возникает необходимость тем или иным способом поднять апперцептивность этого ряда, т. е. снова сделать его способным сосредоточивать на себе внимание воспринимающего субъекта. В свое время я назвал этот момент — эстетической напряженностью художественного произведения, однако, формула Гамана: — эстетическая концентрация представляется мне гораздо более удобной: в ней гораздо более подчеркнут элемент специфической оформленности соответствующего содержания восприятия.

Итак, сущность эстетического оформления вещно-определенного ряда заключается в установке его на самозначимость, а этот процесс распадается: во-первых, на процесс эстетической нейтрализации этого ряда, а, во-вторых, его эстетической концентрации.

Таким образом, обращаясь к предстоящему нам в сферах искусства законченному художественному произведению, мы можем сказать, что истолкование его как эстетически значимого образования, сводится прежде всего к последовательному раскрытию нейтрализующей и концентрирующей роли отдельных элементов его вещно-определенной структуры. Или, говоря иначе: дать эстетическое объяснение той или иной особенности в строении художественного произведения значит выяснить ее роль, в качестве нейтрализующего или концентрирующего агентов.

Но, как было указано выше, произвести такого рода анализ без знания природы соответствующего вещно-определенного ряда в его еще до-эстетическом состоянии решительно невозможно. А за этими сведениями частная эстетика должна обращаться уже к вне-эстетическим дисциплинам. Таким образом, эстетика слова, получив от общей эстетики определение эстетической значимости, с вопросами о том, что такое слово и каковы основные особенности словесного ряда, в качестве объекта эстетического оформления, должна обратиться к общей и частной лингвистике.

VIII

Даже в том случае, если бы телеологический принцип рассмотрения и не получил в последнее время такого широкого распространения в сферах частной и общей лингвистики, мы все же имели бы право воспользоваться им для первоначальной ориентировки среди языковых явлений. Это право дает нам любое традиционное определение языка, которое мы встречаем на первых же страницах различных работ по общему языкознанию. В самом деле: сознательно или бессознательно, но каждое из этих определений построено на основании раскрытия назначения языка, его функции, т. е., говоря иначе, его телеологии. Даже Вундт, несмотря на все свои старания, не мог избавиться от известной доли телеологизма, и при том не только в анализе наиболее сложных семантических фактов, но и в своих исходных „психо-физических" определениях языка.

Не будем вдаваться в объяснение спорных вопросов о границах телеологического рассмотрения языковых явлений, о возможности мирного сосуществования телеологической и генетической точек зрения в лингвистике и т. д. Для нас важен лишь тот факт, что момент „цели", „функции" языка в жизни индивида и общества играет чрезвычайно существенную роль в образовании общих понятий лингвистических дисциплин. Благодаря этому телеологический подход к классификации языковых явлений оказывается вполне позволительным и в нашей работе, которая в лингвистических определениях ищет указаний на характер оформляемого в поэтическом произведении вещного ряда.

Но уже a priori ясно, что именно с телеологической точки зрения может быть построено не одно, а несколько основных определений языка и даже более, что одним таким определением здесь обойтись нельзя: так многосложны и разнообразны функции языка в духовной деятельности человека.

И действительно, на первых же шагах мы наталкиваемся на какую то странную двойственность при установлении основного признака языковой функциональности,—двойственность, приводящую к образованию двух совершенно различных исходных понятий языка и, соответственно этому, двух

параллельных, в известной мере самостоятельных и, во всяком случае, никогда вполне не сливающихся друг с другом, лингвистических схем. Сущность этой двойственности заключается в понимании языка: во-первых, как средства выражения (правильнее, сообщения) внутренней жизни индивидуального сознания, и, во-вторых, как особой формы объективации развивающейся мысли, т. е. как особой формы познавательно-значимого мышления. С одной стороны, язык есть „орган образования мысли" (das bildende Organ des Gedankens — В. Гумбольдта), но, с другой стороны, он же „орган коммуникации". В первом случае необходимость возникновения языка мотивируется потребностями становящегося сознания (Bewusstsein des Bewusstsein Anschaung der Anschaung — Штейнталя), во-втором—стремлением к внешнему выражению, переходящим при малейшей его осознанности в социальное влечение к общению. В первом случае язык представляет один из моментов диалектического развития познания,—систему словесного мышления, во втором непрерывно совершенствующуюся систему коммуникативных средств. „Язык, повторяет вслед за Гумбольдтом, Потебня, есть необходимое условие мысли отдельного лица даже в полном уединении, потому что понятие образуется только посредством слова, а без понятия невозможно истинное мышление". [1]) Но в то же время язык несомненно является коммуникацией и в качестве таковой в каждый данный момент непременно предполагает наличие человеческого коллектива.

Таким образом, явления языка даны нам в двух телеологических аспектах или, выражаясь условно, в своей речевой и мыслительной функции.

Противопоставление это не может быть снято ссылкой на ту или иную гипотезу о происхождении слова. Мы не имеем права отвести его, даже признав, что язык возникает на почве индивидуальных выразительных движений и социального побуждения к общению. С одной стороны, ничто не мешает нам рассматривать эти последние факты с точки

---

[1]) Ср. Потебня, А. А.: „Мысль и язык" (3 изд. 1913 г., стр. 25 и сл.); В. Гумбольдт, „О различии организмов человеческого языка". Пер. П. Билярского, СПБ. 1859, стр. 48—49, 51; H. Steinthal, Gram Zog. u. Psychologie". Berl. 1855, стр. 255 и сл.

зрения становления сознания, истолковывая их в плане постепенного развития и дифференциации апперцептивной деятельности духа, условно объясняя самую потребность в коммуникации запросами познания. С другой стороны — и это гораздо важнее, приходится поставить вопрос об эволюции самого функционального назначения языка. Ибо нет ничего невероятного, что в процессе непрестанного развития функции языка начинают варьировать, и что в известный момент его роль в обиходе индивидуального и социального сознания человека существенно изменяется. Несомненно, например, что такие изменения имели место в связи с образованием и упрочнением фонемы слова. С того момента, когда фонема окончательно оформилась и окрепла, и вместе с тем исчезла необходимость в реальном произнесении слова для его появления в сознании, влияние слова на духовную жизнь человека чрезвычайно расширилось. В постоянном, никогда вполне не прекращающемся ассоциативном движении представлений в сознании, составляющем основу мышления, — прежние, конкретно-синкретические, неполные и в значительной мере случайные представления начали мало по малу замещаться этим новым „безмолвным" словом, которое постепенно подчинило себе все содержание внутреннего и внешнего опыта, оформляя его по своим собственным категориям и нормам. Если раньше слово было прежде всего отзывом на впечатление внешнего мира, а речь, применяя Фрейдовскую терминологию, своеобразным „бегством в слово" и примитивной коммуникацией, то теперь оно, в свою очередь, налагает свою печать на мир, становится тем орудием, при помощи которого человек расчленяет и систематизирует — познает — окружающее. Иными словами: при переходе слова из состояния „реального звучания", как единственной формы его бытия, в состояние как бы „безмолвного звучания" в виде связанной с некоторым, хотя бы неопределенным значением фонемы, которая может реализоваться в произнесении, а может остаться и непроизнесенной, функция языка существенно изменяется. Совершенно очевидно, что теперь роль слова в качестве эквивалента конкретно-синкретических представлений в процессе мышления оказывается никак не менее важной, нежели его роль в качестве средства коммуникации. Рядом с коммуникацией при помощи слова становится мышление

при его посредстве, как одна из наиболее высших форм познавательно ценного мышления вообще, и таким образом назначение слова в обиходе человеческого сознания как бы раздваивается.

Равным образом, нельзя преодолеть эту антитезу и путем самого расширенного толкования понятия коммуникации [1]). Конечно, при углубленном толковании этого термина, анализ языка, как органа сообщения, захватит и такие явления как дифференциация синкретического содержания сознания с постепенным разграничением „я" и „не я",—субъективного и внешне-предметного, как объективация мысли, образование понятий и пр. Но даже в том случае, если мы назовем язык не органом сообщения, а органом сообщаемой мысли, рассматривая самую форму „сообщения", как один из внутренне-необходимых моментов становления мысли вообще, мы все-таки не сможем избежать вышеуказанного противопоставления. Ведь совершенно ясно, что когда речь идет о коммуникации, всегда имеются в виду не только имманентные потребности мысли, как таковой, но и какие то иные потребности, необходимость которых обосновывается где-то вне этой мысли. Всякое „сообщение" мотивируется не только стремлением развивающегося мышления к особого рода „объективации", но преследует и иные цели. Это становится особенно ясным при попытке дальнейшей спецификации речевой функциональности. Иными словами, уже в самом понятии „сообщаемой мысли" заложены два чужеродных друг другу телоса, два различных целевых ряда, что рано или поздно неизбежно приводит исследователя к построению двух различных концепций языка или же к методологически опасному смешению обеих точек зрения [2]). Таким образом, противопоставление слова как „органа мысли" и „органа сообщения" не может быть снято в науке о языке ни ссылкой на происхождение его из выразительных рефлексов, ни путем систематическаго расширения и углубления понятия коммуникация. Здесь мы имеем дело с такой же исходной познавательной

---

[1]) Что имеет место, напр., в работе O. Dittrich'a „Die Probleme der Sprachpsychologie." 1912.

[2]) Типичным примером смешения двух методологических подходов представляет замечательная впрочем книга I. Ginneken'a „Principes linguistique psychlogique." P. 1901.

антитезой, как и в противополагании языковой системы в качестве заданного сознанию произведения чистой деятельности. В другом месте мы назвали эту последнюю антитезу первой лингвистической антиномией В. Гумбольдта [1]); на тех же основаниях мы можем назвать только что формулированное противопоставление второй лингвистической антиномией его имени. И задача исследователя по отношению к ней сводится вовсе не к преодолению ее тем или иным способом, а напротив к острому выявлению и осознанию ее, как одного из принципов классификации лингвистических дисциплин и к построению с ее помощью двух различных систем истолкования языковых явлений. Само собой разумеется, что каждая из этих систем будет иметь односторонний характер: как с коммуникативной точки зрения нельзя достигнуть полного истолкования и обоснования языка, как системы объективирующейся мысли, так и с точки зрения имманентного становления познавательно-ценного словесного мышления нельзя обосновать всех особенностей структуры сообщения. Более того: оба эти построения нуждаются во взаимной поддержке, ибо как в сообщении кое-что может быть истолковано только в связи с мыслительно-познавательными функциями языка (например, формы словесной апперцепции), так и обратно—в „объективированной мысли" отдельные факты (например, значительная независимость звуковой формы от субъективно-индивидуальной вариации семантического ряда) объясняется лишь в плане коммуникативного истолкования. Имманентному развертыванию языковой системы в каком-нибудь одном функциональнсм направлении полагается предел другим функциональным рядом, так что фактически структурные особенности словесного комплекса находят свое обоснование именно в совместном формирующем влиянии обоих функциональных принципов. Тем не менее, методологическое противопоставление двух функциональных аспектов, в которых должно вестись изучение языковых явлений остается в полной силе: исследование языка в его основных функциях, познавательной и коммуникативной, естественно должно служить исходной предпосылкой для всех дальнейших выводов.

---

[1] Ср. нашу работу: „А. Н. Веселовский", П. Г. 1924 82, 211.

Эти отвлеченные соображения, в известной мере, подтверждаются и фактами из истории лингвистики. Правда, мы почти не встречаем здесь резко выраженных односторонних построений, представляющих исключительно ту или иную точку зрения. Это обстоятельство объясняется прежде всего тем, что функциональный принцип истолкования проводится в лингвистике вообще не достаточно последовательно: обычно дело ограничивается лишь установлением исходных определений; в дальнейшем же без особого разбора применяется как функциональная, так и генетическая точка зрения, чему не мало способствует широкое распространение в лингвистических дисциплинах эклектического психологизма. Тем не менее наличие формулированной выше антитезы, в виде преобладания той или иной исходной точки зрения, можно сравнительно легко констатировать у представителей различных направлений современной лингвистики. Так, например, если такие в конце концов разновидные построения как „Prinzipien“ Г. Пауля и аналитическая система Сведелиуса целиком опираются на коммуникативную точку зрения, то система Потебни вовсе не может быть понята вне истолкования языка, как особой формы объективации познавательно-ценной мысли.

В общем можно сказать, что почти все исследования, непосредственно связанные с философско-лингвистическими концепциями В. Гумбольдта, в той или иной мере выдвигают проблему имманентно-мыслительной функции языка, тогда как огромное большинство работ обобщающего характера, возникающих на почве и применительно к нуждам историко-сравнительных лингвистических дисциплин, изучающих человеческий язык прежде всего как речь, стоят на коммуникативной точке зрения. К первому направлению можно с известными оговорками отнести и некоторые работы философского характера, посвященные вопросам об отношении языковых категорий к логическим, о слове и понятии, о содержании мысли и словесном значении и т. д. и т. д. (Гуссерля, Гомперца, отчасти Марти). Впрочем, лингвисты-специалисты, воспитанные преимущественно на сравнительном изучении языковых явлений, склонны вообще все проблемы, касающиеся взаимосвязи языка и мысли, относить к так называемому „фило-

софскому языкознанию", что не более правильно, чем называть „философской психологией" тот ее отдел, который посвящен анализу процесса познания.

Как бы там ни было, но именно в настоящее время, когда телеологическая точка зрения приобретает повидимому преобладающее значение в лингвистике, противопоставление двух основных функций языка — условно: мыслительной и речевой — должно быть особенно подчеркнуто.

Таким образом, эстетика слова с самого начала оказывается стоящей перед двумя различными определениями словесного ряда по его функции: с одной стороны, этот ряд может пониматься, как особая форма становящейся мысли, с другой стороны, — как коммуникация. Иными словами, противопоставление двух функциональных аспектов, в которых дан словесный ряд языкознанию, сохраняет свою силу и в области эстетических изучений словесных конструкций. И совершенно ясно, что в зависимости от того, какое из этих определений ляжет в основу дальнейших построений, в круг эстетического анализа попадут те или иные структурные элементы художественного произведения, так что в обоих случаях конечные выводы будут неодинаковы. Двум обще-лингвистическим аспектам языка будут соответствовать два аспекта эстетической структуры словесного ряда. Отсюда вытекает возможность (и необходимость) построения в области теоретического и исторического изучения поэзии двух эстетических концепций, параллельных тем двум схемам, которые возникают в самой лингвистике в связи с двойной функцией языка. А так как коммуникативная точка зрения является господствующей в современной лингвистике, то будет совершенно естественно начать с попытки приложения именно ее к анализу поэтических фактов с тем, чтобы выяснить, как определятся основные черты эстетической структуры художественного произведения, если под словесным рядом понимать прежде всего коммуникацию. И такая постановка вопроса представляется тем более уместной, что как раз новейшие течения в области историко-литературной мысли, стремясь обосновать свои построения на данных общей и частной лингвистики, оперируют исключительно с коммуникативной точки зрения на язык.

Но прежде, чем приступить к непосредственному обсуждению возникающих на почве этих общих предпосылок

проблем, необходимо сделать еще одно весьма существенное замечание.

Уже при самом беглом анализе понятия „сообщения“, „коммуникации“, легко заметить, что в своем дальнейшем развертывании оно неизбежно должно распасться на два новых. В понятии „сообщения“, как таковом, непременно мыслится: во-первых, нечто сообщаемое, а во-вторых—система средств, при помощи которых это нечто сообщается. Конечно, в практической жизни очень часто игнорируется второй из членов этого соотношения, поскольку единственно важным является то, что сообщается, содержание сообщения, и совершенно безразлично, как это происходит; с другой стороны, мыслим и обратный случай, когда главное внимание сосредоточивается на средствах сообщения, само же сообщаемое отступает на задний план (например, в разговорных упражнениях при обучении иностранному языку, при опытах с беспроволочным телеграфом и т. п.). Но, в своей полной развернутой форме понятие „сообщения“ всегда объемлет оба плана соотношения: как содержание сообщения, так и средства передачи этого содержания. Отвлечься от этого противопоставления невозможно, так как оно обусловлено внутренней структурой самого понятия, охватывающего два телеологически разнородных момента. Благодаря этому всякое полное определение „сообщения“ обязательно должно ответить на два вопроса: что сообщается и как, т. е. при помощи каких средств это происходит. И обратно, всякая попытка снять присущее сообщению, как завершенной и полной, замкнутой структуре противопоставление сообщаемого и средств сообщения, слить и то и другое в какое то неразложимое телеологическое единство, неминуемо приводит к снятию самого понятия „сообщения“ в его основных признаках.

Все сказанное выше сохраняет свою силу и в области языковых явлений. Раз словесный ряд понимается в целом как коммуникация, то вопрос о содержании и средствах этой коммуникации неизбежно выдвигается на передний план. А вместе с тем неизбежно возникает и другой вопрос,—что именно в известном словесном комплексе должно рассматриваться с коммуникативной точки зрения в качестве содержания сообщения и что в качестве системы средств сообщения. Ответ на этот последний во-

прос совершенно ясен. Очевидно, что сами „слова“, как таковые, как вещно определенный ряд, не могут представлять содержания сообщения. Таким содержанием являются те элементы коммуникации, которые хотя и включены здесь в словесный ряд, но могут мыслиться вне специфической словесной вещности, и именно постольку, поскольку они как раз так и мыслятся, как нечто—существующее вне слова и только выражаемое при его посредстве. В противном случае, т. е. если бы слово в своей специфической вещной определенности само составляло бы содержание сообщения, понятие словесной коммуникации утрачивало бы всякий смысл, ибо тем самым уничтожилась бы всякая возможность противопоставления—содержания и средств сообщения. При изучении языка с коммуникативной точки зрения, словесный ряд, как вещно-определенная специфическая структура, всегда должен рассматриваться в качестве средств сообщения; содержание же этого сообщения как бы заимствуется из содержания сознания сообщающего. В итоге мы подходим к определению языка традиционному в лингвистике, поскольку она стоит на коммуникативной точки зрения. Язык есть система средств выражения или сообщения (в данный момент нам безразлично, употребляется ли понятие в его наиболее полной форме: „коммуникация“, или односторонней: „выражение“) фактов внутренней жизни личности. С небольшими и для нашей цели несущественными вариациями—это определение является основным и общепризнанным в современной лингвистике: в той или иной форме его можно найти в любом из общих „введений в языкознание“, „очерков науки о языке“ и т. д.

Конечно, вслед за этим возникает ряд сложнейших вопросов о взаимоотношении между содержанием сообщения и словом, как средством этого сообщения, об обосновании осмысленного словесного ряда с точки зрения сообщаемого через него смысла, о характеристике структуры этого последнего, поскольку она обусловлена особенностями средств сообщения и пр. Но все эти вопросы не входят сейчас в сферы нашего обсуждения; пока нам важно только одно: с коммуникативной точки зрения язык в его вещной определенности,—словесный ряд, как таковой, неизбежно должен рассматриваться (и рассматривается фак-

тически) как система средств выражения (сообщения) какого то содержания, какого то „смысла". [1])

IX

Таким образом, мы снова оказываемся перед той же пресловутой проблемой: выражаемого и выражения, снять которую стремились в плане эстетического анализа художественного произведения. Легко заметить, что при определении языка, как „органа мысли", противопоставления этого не существует,—по крайней мере в границах лингвистического анализа. В этом случае слово не есть средство выражения, оно—сама мысль, отличающаяся особой структурой. Признак словесной вещности принадлежит уже не какому то средству выражения осознанного содержания сознания, а этому содержанию, как развивающейся системе значения. То, что с коммуникативной точки зрения предстояло как сообщаемое содержание и средство сообщения, сливается здесь в неразложимое единство—процесс словесно-определенного по своей вещности познавательно-ценного мышления. Проблема же выражаемого и выражения замещается проблемой субъекта и объекта познания, которая по своему чисто гносеологическому характеру, выходит за пределы лингвистического исследования..

Однако при рассмотрении словесного ряда, как коммуникации, антитеза выражаемого и средств выражения остается в полной силе и при том не только в плане строго лингвистического, но и в плане эстетического истолкования словесных образований. С этой точки зрения художественное произведение, именно как языковое явление, непременно будет заключать в себе: во-первых, словесный ряд, как систему средств выражения, а, во-вторых, выражаемое при помощи этого словесного ряда содержание. И здесь антитеза выступает уже в совершенно иной форме, нежели специально эстетическое противопоставление средств оформления и оформляемого; она задана эстетике в самом определении словесного ряда, как сообщения; благодаря это-

[1]) Чрезвычайно интересные соображения по этому поводу можно найти в книге K. Swedelius'a, „L'analyse du language", 1897 г.

му преодолеть противопоставление содержания и средств сообщения представляется совершенно невозможным, не отменяя в то же время само определение. А так как определение это заимствовано из общей лингвистики, а не построено самой эстетикой, то она не имеет права видоизменять его, и ей не остается ничего другого, как целиком учесть его при развертывании своих выводов.

В итоге возникает следующее положение. С одной стороны, мы уже установили, что для того, чтобы остаться в пределах художественного произведения в его специфической имманентной характеристике, эстетика должна рассматривать его как вещно-определенный ряд. С другой стороны язык, как вещно-определенный ряд представляет систему чистых средств выражения (соотн. сообщения). Отсюда следует вывод: с коммуникативной точки зрения поэтическое произведение, как эстетически значимая структура, или же—в своих эстетически-значимых элементах, является сложным единством средств выражения, причем под средством выражения здесь разумеется слово в его вещной, специфической определенности, за вычетом из коммуникативного комплекса всего того, что может мыслиться вне словесной оформленности, как чистое содержане (Inhalt, contenue) сообщения.

Любопытно отметить, что к аналогичному же определению поэтического произведения, как эстетического образования, возможно притти и иным путем, опираясь на произвольное, правда, но широко распространенное истолкование понятий содержания и формы [1]), и что фактически именно по этому последнему пути и двигались те представители историко-литературной мысли, которые выставили такое понимание поэтической вещи в качестве исходного основоположения.

Дело в том, что понятие содержания и формы в области искусства сравнительно легко отождествляется с понятием выражаемого и средств выражения. А так как в обычном словоупотреблении термин язык и слово всегда озна-

[1]) Разбор различных определений понятий содержания и формы см. у A. Marty „Untersuchungen“ etc. 1903, s. s. 101—121.

чали систему средств выражения (сообщения) известного содержания, т. е. мыслей, чувств, впечатлений и т. д., то в сферах словесного искусства так называемое „содержание“ поэтического произведения оказывалось совпадающим с содержанием словесной коммуникации, а его „форма“ с словесным комплексом, как вещно-определенной системой средств выражения.

Но в то же время содержание поэтической вещи (ее пресловутое „что“) сплошь и рядом рассматривалось, да и должно было рассматриваться, как вне-эстетический элемент, тогда как „форма“, напротив, провозглашалась ее эстетическим фактором. Пока между содержанием и словесным рядом, как таковым, помещалась еще система так называемой „наглядной образности“, как непосредственного носителя содержания, до тех пор полное совпадение понятий „формы“ и словесного выражения, содержания коммуникации и оформляемого не могло, конечно, осуществиться. Но стоило только по тем или иным мотивам отвергнуть теорию образности, как эти понятия тотчас же сливались. Иными словами: при отождествлении понятий содержания и формы с понятиями выражаемого и средств выражения и при отводе понятия наглядной образности, формой поэтической вещи становится словесный ряд, как система средств выражения, а дальнейшее истолкование той же пары понятий как эстетически-значимого и эстетически безразличного элементов неминуемо приводит к пониманию эстетической структуры художественного произведения как единства средств выражения.

Внутренний смысл этой формулы заключается в признании словесного ряда, как чистого выражения, организующим моментом поэтического произведения в его эстетическом аспекте. Не выражаемое (сообщаемое) содержание (Aussageinhalt), как таковое определяет систему средств выражения, а — обратно — известная система средств выражения, реализация которой является имманентной целью произведения, обусловливает привлечение и особую организацию сообщаемого „смысла“. Строение художественного произведения, как эстетического целого, обосновывается имманентными законами слова, как самоцельного средства выражения, в силу чего эстетика поэзии есть прежде всего эстетика „слова“, а не эттетика „смысла“, понимая под

первым средство, а под вторым содержание словесной коммуникации.

„Поэзия“, говорит один из наиболее ярких представителей так называемого „формального метода“, есть ни что иное, как высказывание с установкой на выражение“; она „управляется, так сказать, имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна к предмету высказывания“.

„Если, продолжает он далее, изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография — самоценного материала — жеста, то поэзия есть оформление самоценного, „самовитого“, как говорит Хлебников, слова“. [1])

Ту же мысль и почти в тех же выражениях развивает и другой представитель этого направления историко-литературной мысли: „Если говорящий, замечает он, пользуется своим языковым материалом с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность“. [2])

Так мы подходим к пресловутому понятию „заумного языка“, как языка, рассматриваемого в его эстетической функции. Понятие это сильно скомпрометировано отчасти своим происхождением из недр футуристической поэтики, отчасти же теми действительно наивными попытками, которые одно время предпринимались в целях замены наличного, исторически сложившегося языка в поэзии каким то якобы специфически поэтическим ни для кого невнятным волапюком — знаменитой „заумью“. Отзвук этих наивных

---

[1]) Р. Якобсон, „Новейшая русская поэзия. Набросок первый“ Прага 1912 г. стр. 10 и 11 (разрядка автора).

[2]) Л. П. Якубинский, „О звуках стихотворного языка. Поэтика“. Петроград, 1919 г. стр. 37.

воззрений отдается еще и в вышеприведенных цитатах, где самовитое слово рассматривается в своеобразном онтологически-лингвистическом плане.

Само собой понятно, что эти попытки должны были окончиться полной неудачей. Фактически, на практике „заумного языка“, как особой в корне отличной от обыденной речи языковой системы, не существует, да и не может существовать. В этом отношении между словом и выразительным жестом или сигналом нельзя провести никакой аналогии. Жест или сигнал являются чистым знаком, вполне независимым от сообщаемого содержания. В силу этого чисто эстетическая разработка системы этих знаков вне всякой связи с сообщаемым смыслом оказывается гипотетически (да и практически) вполне возможной. Так примитивная пантомима может развернуться в „чистый балет“, а сигнализация флажками, использующая, например, морскую азбуку, в экзерцицию чисто эстетического порядка. Но слово по своей имманентной телеологической структуре не есть знак или сигнал в чистом виде. Словесный ряд, по крайней мере, в своей развитой форме представляет не только систему выражения какого то „смысла“, но и самый этот смысл на известной степени его становления. Иначе говоря — в своем реальном функционировании — слово не только средство сообщения мысли, но и сама эта мысль, особым образом объективировавшаяся. Поэтому „заумный язык“ как реальный факт есть contradictio in adjecto не менее, нежели формула „заумный ум“, бессмысленная мысль“ и пр. Впрочем и сами „теоретики-практики“, которые стремились к фактической реализации „зауми“, как некоего специфически художественного языка, не отваживались в общем на создание чистых форм „заумной речи“. Дело ограничивалось только отказом от вещественно-логического содержания сообщения, эмоциональное же содержание утверждалось непосредственно за фонетическим рядом [1]). Таким образом, на практике речь шла лишь о создании коммуникации чисто эмоционального типа, и самое понятие заумности утрачивало всякий смысл и какую бы то не было

---

[1]) Ср. Сборник: „Поэтика“ (П. 1919); статьи: Виктора Шкловского: „О поэзии и заумном языке“ (стр. 13—26) и Л. П. Якубинского: „О звуках стихотворного языка“ (стр. 37—49).

ценность. Все сводилось к совершенно необоснованному и-беоцельному урезыванию языковых возможностей, к бес смысленной в своей сознательной нищете поэтической речи, бесмысленной тем более, что, как мы увидим ниже этот, отказ от вещественно-логического сдержания словесного ряда имено с „формальной" точки зрения чрезвычайно понижал ценность оформляемого материала, лишая его необходимой для успеха творческой обработки сопротивляемости.

Но если в фактическом языковом опыте понятию „заумного языка" не соответствует никакая особая языковая система, то это обстоятельство нисколько не умаляет его значения в качестве предельного методологического принципа. В этом плане понятие „заумного языка" выражает лишь ту особую точку зрения, с которой приходится расрасматривать поэтическое произведение, как эстетический факт, раз мы признаем язык системой словесной коммуникации.

Иначе говоря, понятие заумного яыка означает (т. е. должно означать) только методологическую установку на выражение" при эстетическом рассмотрении словесного образования. Таким образом его необходимость обосновывается не эмпирически, а критически, т. е. дедуцируется из самых особенностей познания фактов поэзии в их эстетическом аспекте. Заумность не есть тот фактический предел, к которому на практике стремится поэзия, как это в свое время предполагал Р. Якобсон [1]), но всего на всего условное определение границ ее строго эстетического изучения. Все дело в том, что противопоставление выражаемого и средств выражения (соотносительно: сообщаемого и средств сообщения), которое неизбежно выводит исследователя за пределы поэтического произведения, как специфической, вещно-определенной структуры, в сферы эстетического (а в дальнейшем и культурно-исторического) анализа лишенных специфической вещной оформленности, а потому имеющих какой то общий неопределенный характер „содержаний",—это противопоставление на почве коммуникативного истолкования языковых явлений снимается только при помощи понятия „заумности". Только благодаря проистекающему отсюда сме-

) Р. Якобсон, op. cit., стр. 63

щению телеологического ряда и возникает тот план исследования, в котором художественное произведение именно как вещно-определенное единство оказывается непосредственно данным объектом эстетического изучения, чем устраняется опасность подмены словесного образования, как такового „смысловыми единствами“ с характерным для них отсутствием вещно-определенных структурных особенностей какого-либо отдельного конкретного искусства.

Таким образом, речь идет здесь не об описании художественного произведения в его конкретной фактичности, но о конструировании эстетикой слова объекта своего исследования. В качестве заумно-языковой структуры художественное произведение дано не в качестве реального явления, а в качестве объекта эстетического исследования. Преследуя цели эстетического толкования такого произведения, как вещно-определенной структуры, наука имеет полное право воспользоваться понятием заумного языка в качестве рабочей гипотезы, раз она надеется с его помощью ввести в сферу систематического познания целый ряд новых фактов, не поддающихся изучению с иных точек зрения. Насколько основательны эти надежды, показывают успехи, достигнутые за последние годы русской формальной школой в сферах изучения формальных элементов поэзии. Какие же границы поставляются такому изучению или, точнее говоря, как оно само должно себя ограничить, об этом будет сказано ниже. Пока же для нас важно только отметить, что понятие „заумного языка“ должно рассматриваться, как условный прием эстетического анализа литературного памятника, и при том такой прием, который имеет за собой весьма серьезные методологические основания.

В этом аспекте термин „заумного языка“, „зауми“, не заключает в себе ровно ничего устрашающего или же экстраординарного. Из декларативного пугала, при помощи которого футуристы пытались поразить воображение обывателя, он становится принципом самоограничения исследователя при эстетическом анализе литературных явлений. Более того, изучение языка в плане заумности давно уже практикуется в области лингвистики. Но там это обстоятельство не только не подчеркивается с нарочитой резкостью, а скорее скромно замалчивается. В самом деле: хотя почти во всякой работе по лингвистике общего характера

мы встречаем категорические заявления о том, что слово должно изучаться непременно в его соотнесенности к целой фразе, фраза в связи с контекстом и т. д., что, говоря иначе, каждый отдельный элемент сложного словообразования должен рассматриваться в аспекте целого и, прежде всего, в аспекте данного смыслового единства, однако на практике принцип этот далеко не выдерживается и элементы словесного ряда, как единой структуры, подвергаются анализу именно в своей отдельности и обособленности. Ясно ,что при этом момент их соотнесенности к смысловому единству „содержания“ отпадает, и исследование неизбежно переводится в заумный план. Сюда можно отнести не только те работы, которые вышли из под пера представителей формального направления в лингвистике, но и множество других, отнюдь не претендующих на этот этикет. Так, например, большинство психологических исследований языковых явлений смело можно назвать „заумно-психологическими“, что, впрочем, отчасти объясняется своеобразной „заумностью“ современной психологии вообще.

Эти замечания отнюдь не должны рассматриваться как упрек. С одной стороны, методы изучения элементов словесного образования в единстве словесно-содержательной структуры, со включением смыслового момента в вещно-определенный ряд, еще почти совсем не разработаны. С другой стороны, даже в том случае, если бы они и удовлетворяли всем требованиям научности, то все же изучение языковых явлений в заумном плане сохранило бы все свое значение. Исследование имманентной закономерности фонетических, морфологических, синтаксических и т. п. элементов словесного ряда не только представляет большой самостоятельный интерес, но и безусловно необходимо для определения их функции в целом структурного образования. Их функция по отношению к целому определяется не одними тенденциями этого целого, но и внутренними тенденциями их как таковых, так что анализ сложной структуры по функциям ее слагаемых обязан учесть и внутреннее сопротивление этих слагаемых, как до известной степени независимых динамических единиц.

Упреком эти замечания могут звучать лишь по адресу тех лингвистов, которые, допуская в области практического языка изучение элементов словоряда вне содержательно-

смыслового единства, отказывают в праве на такую постановку вопроса представителям историко-литературной мысли. Но отказ этот тем менее может быть оправдан, что понятие „заумности" поэтического произведения выросло как раз на почве формально-лингвистического подхода к литературным фактам и обосновывалось, да еще и теперь обосновывается, апелляцией к лингвистике. Ведь не даром же представители „формального" направления в литературе до самого последнего времени объединялись в общество с весьма многозначительным названием: „общество изучения поэтического языка".

Однако, нельзя отрицать того, что процесс элиминации словесного ряда от содержательно-смысловых элементов в области поэтических произведений встречается с гораздо большими затруднениями, нежели в области практического языка. И, как кажется, объяснения этому явлению надо искать в различии нашего отношения к языковым фактам обоих категорий. Практический язык, язык повседневного обихода человеческого сознания, дан нам прежде всего как исторически сложившаяся, устойчивая система. Мы обучаемся ему, усваиваем как бы уже готовые элементарные формы и конструкции. Именно в коммуникативном плане словесный ряд с особенной остротой переживается как заданная, обладающая объективной принудительностью система средств сообщения, при помощи которой мы выражаем те или иные субъективные содержания нашего сознания. Поэтому противопоставление „содержания" словесной коммуникации, слову, как таковому, как чистому средству выражения, осуществляется сравнительно легко, в и силу чего и вне-смысловая установка изучения языковых явлений не встречает больших препятствий.

Не то в художественном произведении. Здесь словесный ряд в его целом дан прежде всего как индивидуальное создание художника, как нечто безусловно оригинальное и своеобразное. Художник старательно маскирует свою связь с традицией, и только с большим трудом, путем сложных изысканий удается установить в его творении наличность элементов предания. Если же они бросаются в глаза, то мы с неудовольствием говорим о явном влиянии или подражании одного поэта другому. Благодаря этому здесь противопоставление словесного ряда, как вещно-опреде-

ленной структуры, содержанию не может быть раскрыто непосредственно; и вместе с тем становится чрезвычайно затруднительным и более общее противопоставление словесного ряда, как вещно-определенной структуры, его смысловому содержанию. В художественном произведении оба эти момента даны в гораздо более крепком, несравненно труднее поддающемся разложению единстве, нежели в практическом языке. И любопытно отметить в связи с этим настойчивое стремление представителей формального метода к изучению элементов эстетически оформленного словесного образования именно в плане литературного предания; они понимают или—вернее—инстинктивно чувствуют, что в этом плане гораздо легче выдержать „заумную" точку зрения, нежели в плане индивидуального словотворчества.

Как бы там ни было, но изучение языковых явлений как системы чистых средств выражения вне содержательно-смыслового единства в области художественной литературы оказалось гораздо более трудным, чем в области практического языка. Преодоление обычного подхода к художественному произведению со стороны содержания потребовало решительного разрыва с традиционными формами восприятия и совершенно особой установки созерцания; внешним отражением тех напряженных усилий, которыми сопровождалось завоевание новых историко-литературных позиций и явился острый полемизм и какая-то нетерпимость первых выступлений формальной школы

Но характерно, что по мере упрочения новых точек зрения, понятие „заумности" и „заумного языка" постепенно отодвигалось на задний план. Оно было нужно на первых порах, когда приходилось пробиваться к новому пониманию художественного произведения, к установке нового плана его рассмотрения. Когда же этот план был установлен, оно, как чисто критический принцип и как понятие предела, оказалось излишним в *методике* конкретного исследования и было сдано в архив.

С *методологической* точки зрения об этом, пожалуй, можно пожалеть. Помимо того, что понятие „заумности" представляет собой отличного „дракона", который отпугивал бы от школы всех попутчиков, опасных своим эклектизмом, своим стремлением к совмещению

несовместимых, внутренне чуждых друг другу принципов исследования, — оно пригодилось бы представителям формального метода и для установления границ своих изучений. Ибо для всякого направления существенно важным является вопрос не только об отграничении себя от других течений, но и о самоограничении. А между тем именно в этом отношении в смысле чрезмерного расширения своих границ, формальной школе, как мы увидим ниже, могут грозить серьезные опасности.

X

Итак, в плане коммуникативного изучения языка, художественное произведение в качестве объекта эстетического анализа является самодовлеющей системой чистых средств словесного выражения. А в связи с этим естественно возникает вопрос: что же, в конце концов, входит в такую систему из состава словесной коммуникации или — говоря иначе—каковы основные элементы словесного ряда в его заумном аспекте?

Совершенно ясно, что в слове с аннулированным телеологически смыслом, в слове как самоцельном средстве выражения —чистом знаке или сигнале—„звуковая форма" получает исключительное по размерам значение. Фонетическая структура словесного образования, затушевываемая в практической речи „важностью" сообщаемого содержания, выдвигается здесь на передний план и рисуется настолько отчетливо и резко, что исследователь минутами расположен видеть в ней основной организующий принцип целого. Отсюда тот повышенный интерес, который проявили, да и проявляют, представители „формальной" точки зрения на поэзию к фонетической стороне художественного произведения. Все проблемы, так или иначе связанные с звуковой формой словесного ряда,—проблемы ритма и метра, вокальной инструментовки, эвфоники, мелодики и пр. и пр., находят в них своих ревностнейших исследователей. И характерно, что большинство работ формальной школы в указанных выше областях, в противоположность исследованиям ученых иных направлений, ставят своей задачей не только описание и классификацию (теоретическую и историческую)

относящихся сюда фактов, но и выяснение их конструктивной роли в образовании художественного произведения, как целого.

Но, как ни интересны подчас эти работы по своим выводам, как ни велик соблазн во имя научного объективизма отождествить заумный аспект словесного ряда с его фонетической формой, — вполне очевидно, что этим пределом заумности удовлетвориться нельзя: в составе словесной коммуникации существует еще целый ряд элементов, которые с неменьшим правом, нежели фонетические факты, могут быть рассматриваемы как чистые средства выражения. Сюда относится прежде всего вся совокупность тех моментов в конструкции коммуникации, которые обусловлены не одной звуковой характеристикой слова, но и особенностями этого слова, как неразрывного единства фонетического комплекса и значения, и которые ни в каком случае не могут быть признаны составными частями содержания сообщения. Таковы, например, все синтаксические явления: с одной стороны характер и формы предложения и разнообразных простых и сложных сочетаний предложений не поддаются объяснению на почве односторонне фонетического определения словесного ряда; истолкование их природы возможно только в аспекте словесного ряда как единство звука—значения; с другой стороны они не являются и содержательным элементом коммуникации, так что должны быть отнесены к системе средств выражения, а, следовательно, и к эстетически значимой структуре художественного произведения.

В дальнейшем сюда можно отнести более сложные архитектонические элементы словесного ряда, обосновываемые в его структуре как внутренне единой развитой системе высказывания. Мы имеем в виду всю совокупность так называемых композиционных приемов. И они также не могут быть объяснены в своих особенностях на основе фонетического определения словесного ряда. Но в то же время совершенно очевидно, что их никоим образом нельзя причислить к „содержанию“ художественного произведения, как эстетически оформленной коммуникации. В силу этого, рассмотрение их с формальной точки зрения представляется не только совершенно возможным, но и безусловно необходимым. Обращаясь затем к еще более

сложным элементам художественного произведения, мы должны отметить проблемы сюжета, жанра, как такие, обсуждение которых в формальном плане заслуживает самого серьезного внимания.

Все перечисленные выше элементы эстетически оформленного словесного ряда: синтаксические конфигурации, композиционные приемы, сюжетная и жанровая архитектоника уже сами по себе имеют своеобразный формально-конструктивный характер. Однако, состав словесного ряда, как системы чистых средств выражения, далеко еще не исчерпывается этими элементами в соединении с фактами фонетического порядка. В словесном ряду, точнее говоря, в отдельном слове, как простейшем его слагаемом, рассматриваемом с „установкой на выражение", содержатся еще и известные элементы „смысла", того, что в другой связи относится непосредственно к содержанию сообщения.

Дело в том, что, говоря об отдельном слове в коммуникативном плане, мы должны строго различать две формы его значения. То значение, которое оно получает в единстве предложения, сочетания предложений и т. д., и то, которое присуще ему при рассмотрении в изолированном виде. Строго говоря, значение первого типа дается нам только как слагаемое единого смысла целого; вне этого смысла оно не существует, неизбежно исчезая при всякой попытке изоляции данного слова. И обратно: значение второго типа, которое мы, заимствуя термин у Г. Шпета, назовем „номинативным значением", принадлежа именно изолированному слову, затушевывается в процессе соотношения этого слова к содержательно-смысловому единству целого. Здесь не место входить в подробное рассмотрение всех особенностей обоих типов значения. Как совершенно правильно замечает Г. Шпет, они принадлежат к двум различным категориям смысловой значимости вообще, и анализ их увел бы нас слишком далеко в сторону. Для нас важно только одно. Совершенно ясно, что говоря о содержании сообщения в противопоставлении средствам сообщения, мы должны иметь в виду исключительно значения первого типа, т. е. смысловую единоцелостность высказывания. Только этот единый смысл коммуникации и может быть назван ее содержанием. Номинативное же значение слова служит лишь средством реализации этого

единого смысла. Только благодаря наличию номинативного значения слово и становится средством коммуникации; без него слово не могло бы нести на себе систему единого смысла. В своем номинативном значении „слово, замечает по этому поводу Г. Шпет, не есть слово сообщения (т. е. элемент единоцельного смысла), хотя и есть уже средство общения". [1]) В силу этого номинативное значение может быть включено в систему чистых средств выражения, а следовательно и подвергнуться изучению с формальной точки зрения. Но в границах эстетически оформленного ряда с номинативным значением слова связаны еще некоторые особые явления: мы имеем в виду те элементы образности поэтического языка, которые основываются на непосредственном использовании номинативных значений, и потому могут быть названы „номинативной образностью". Та символизация значения словесного ряда, которая является основным фактором эстетического оформления его единоцелостного смысла, не проходит мимо и номинативных значений отдельных слов, создавая совокупность рассыпанных по всему произведению тропов, которые подобно самим этим значениям могут существовать и вне смыслового единства целого. Само собой разумеется, что и эти явления номинативной образности доступны изучению в заумном аспекте словесного ряда.

Но здесь мы достигаем предела формального анализа словесного произведения. Далее начинается область единоцелостного смысла, который с коммуникативной точки зрения составляет уже содержание сообщения и в качестве такового не может быть включен в вещно-определенный ряд, ибо как вещно-определенный ряд слово есть только средство сообщения. Поэтому, обращаясь к анализу содержания, мы выходим за пределы художественного произведения, как эстетически значимой вещно-определенной структуры, на что, как было установлено, мы не имеем никакого права.

Таким образом, в состав словесного ряда, как системы чистых средств выражения, входят: во-первых, фонетические элементы слова или, точнее говоря, слово в его фонетической структуре; во-вторых, вся совокупность синтаксиче-

---

[1]) Ср. Г. Шпет, „Эстетические фрагменты". II, 28 и сл.

ских конфигураций, композиционных приемов, сюжетных и жанровых конструкций; и, наконец, система номинативных значений и соответствующая ей система номинативной образности.

Само собой понятно, что весь этот материал далеко не сразу вошел в сферу изучения формальной школы. Как было указано выше, на первых порах она сосредоточила свое внимание преимущественно на анализе фонетических особенностей поэтического языка, усматривая в них едва ли не доминанту эстетически оформляемого слова (статьи: В. Шкловского, Е. Д. Поливанова, О. М. Брика, Л. П. Якубинского и др.). Несколько позднее началась разработка вопросов поэтического синтаксиса и в особенности композиции и сюжетологии, в области которых ее достижения особенно значительны (статьи и работы В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова и т. д.); и только в последнее время в очень интересной работе Ю. Н. Тынянова: „Проблемы стихотворного языка“ поставлен вопрос об особенностях номинативного значения слова в его эстетической функции.

Что же касается проблемы номинативной образности, то пока она остается еще вовсе не тронутой. И это совершенно понятно, если принять во внимание, что ее обсуждение удобнее всего вести в связи с вопросом об образности эстетически значимого ряда вообще. Между тем этот последний вопрос, взятый во всем его объеме, непосредственно связан с проблемой эстетического оформления едино-целостного смысла словесного образования, т. е. его „содержания“. В силу этого он может быть поставлен только при условии включения содержания в вещно-определенную структуру словесного ряда или—иначе говоря,—только при отказе от коммуникативной точки зрения на язык и при переходе к его рассмотрению как особой формы объективации мысли. Именно здесь, в проблеме образности—ахиллесова пята формальной школы, ибо ее методы бессильны перед ней, как перед проблемой эстетического оформления едино-целостного словесного смысла.

А в связи с этим, чрезвычайно ограничены возможности формальной школы и в разработке проблемы поэтической тематики. Развернуть эту проблему во всей ее широте

формальная школа не в состоянии именно потому, что здесь снова выступает на передний план вопрос о смысловом единстве, как вещно-определенном элементе словесного образования, ибо только в этом плане и можно (имеет смысл) говорить о т е м е или т е м а х художественного произведения. С этой точки зрения чрезвычайно показательным является настойчивое стремление представителей формальной школы истолковать, хотя бы только для стихотворного произведения, отдельное слово как его тему. Ведь это означает не что иное, как попытку разрешения проблемы тематики в пределах лишь номинативных значений. Но само собой разумеется, что такая постановка вопроса чрезвычайно узка и одностороння. Здесь коммуникативная точка зрения полагает такой же предел эстетическому рассмотрению словесного образования, какой она ставит теории практического языка в вопросах общей семантики. При внимательном анализе обще-лингвистических работ легко заметить, что в обсуждении этих вопросов исследование по большей части сходит с коммуникативной точки зрения, рассматривая словесные образования как особые формы становящейся мысли, т. е. смешивая речевую и мыслительную функцию слова.

XI

Итак, в качестве эстетически значимой структуры, художественное произведение представляет систему чистых средств выражения, в состав которой входят: фонетические, морфологические, композиционные и т. д. элементы словесного ряда вместе с номинативным значением слова, т. е. словесный ряд в тех пределах, в каких он изучается коммуникативной лингвистикой.

Куда же девается, однако, при такой постановке вопроса единоцелостный смысл этого ряда, т. е. содержание коммуникации? Ведь совершенно ясно, что фактического выпадения этого содержания из состава коммуникации не происходит, да и не может происходить, ибо в таком случае мы действительно имели бы реальный заумный язык. Нет никакого сомнения, что так или иначе оно остается и в эстетически оформленном словесном ряду, но в тоже время

несет там какую то иную функцию, — точнее говоря, рассматривается в совершенно ином телеологическом плане, нежели в языке практическом. Каков же этот план и как вообще меняется положение содержания в коммуникации при установке слова на выражение?

Непосредственной целью практической коммуникации является сообщение (соотносительно: выражение) известного содержания. Для достижения этой цели подбираются и используются соответствующие средства сообщения. Таким образом содержание составляет определяющий момент всей коммуникации: ради него и возникает вся система сообщения, им определяются и ему должны соответствовать средства выражения, оно находится в центре внимания как сообщающего так и воспринимающего.

Совершенно иначе обстоит дело при „установке слова на выражение". Здесь непосредственную цель коммуникации составляет уже не сообщение известного содержания, а реализация определенной системы чистых средств выражения, которая и является телеологической доминантой целого; содержание же играет второстепенную роль одной из предпосылок, необходимых для фактической объективации средств выражения, — того м а т е р и а л а, на котором они реализуются.

Если в дальнейшем мы назовем средство выражения п р и е м о м, то получим в итоге весьма важное в методологии формальной школы противопоставление п р и е м а и м а т е р и а л а.

В области искусствознания понятия эти имеют двоякий смысл в зависимости от того, к чему они относятся: к процессу ли художественного творчества или же к самому художественному произведению, как таковому. В первом случае под материалом надо разуметь все то, что в акте творчества подвергается особому преобразованию, все то, что оформливается, переводится из состояния эстетически безразличного в состояние эстетически значимое — говоря короче, о б ъ е к т т в о р ч е с т в а; под приемом же — с п е ц и ф и ч е с к у ю ц е л е с о о б р а з н у ю д е я т е л ь н о с т ь, при посредстве которой осуществляется то или иное частное преобразование материала. Во втором случае — при соотнесении этих понятий к художественному произведению когда они могут мыслиться лишь в приложении к э л е-

ментам этого последнего, значение их существенно изменяется. С одной стороны, под приемом здесь нельзя уже подразумевать какую-бы то ни было деятельность; в произведении, рассматриваемом вне процесса творчества, прием может означать только оформленный, эстетически значимый элемент. С другой стороны, и понятие материала, как составной части художественного произведения, может иметь смысл лишь в том случае, если оно означает совокупность тех его элементов, которые, будучи сами по себе эстетически безразличными, служат основанием для объективации эстетически значимой системы. Смешение обоих точек зрения неизбежно приводит к путанице в определении основных понятий и к целому ряду методологических недоразумений. К числу таких недоразумений следует отнести прежде всего неоднократно предъявлявшееся формальному направлению обвинение в том, что оно, строго говоря, изучает лишь как бы технику художественного производства, т. е. технические приемы создания художественного произведения. Обвинение это покоится именно на смешении двух определений термина приема. В представлении формальной школы термин прием не означает приема оформления, т. е. особой формы деятельности, но слово или отдельный элемент словесного образования в его эстетической функции, т. е. с установкой на самозначимость. Так, например, рифмующие слова, рассматриваемые именно как рифма, или синтаксическая фигура, поскольку она является эстетически значимым конструктивным элементом, или номинативное значение в его вариации в системе стиховой речи — все это является приемом. В этом смысле и нужно понимать знаменитый лозунг В. Шкловского: „искусство, как прием". Эта лапидарная формула в развернутом виде гласит: в качестве эстетически значимого единства художественное произведение представляет систему приемов, т. е. слов и словесных конструкций, как чистых, самодовлеющих средств словесного выражения.

Равным образом, смешением вышеуказанных точек зрения объясняется и довольно часто встречающееся, особенно у „попутчиков" формальной школы, определение слова, словесного ряда, как материала художественного произведе-

ния. Словесный ряд, являясь объектом оформления, может быть назван материалом художественного творчества. Но именно потому его нельзя назвать материалом художественного произведения. Именно словесный ряд как таковой, в своей вещной определенности, оформливаясь в процессе творчества, и образует в художественном произведении систему эстетически значимых элементов, т. е. приемов. Как материал, в художественное произведение из состава коммуникаций переходит ее содержание, т. е., система единоцелостного смысла.

Таким образом, нам приходится усложнить наше определение художественного произведения. До сих пор мы говорили о нем только как об эстетически значимой структуре. Теперь выясняется, что с коммуникативной точки зрения, художественное произведение представляет собой такого рода эстетически значимую структуру, которая для своей реализации нуждается еще в системе эстетически безразличного материала.

Иными словами, в плане коммуникативного понимания языковых явлений художественное произведение как целое является системой, в состав которой входят как эстетически значимые, так и эстетически безразличные элементы. Посмотрим теперь, как определяется для формального направления в изучении литературы соотношение между этими элементами.

Проблема вне-эстетического в художественном произведении, привлекающая сейчас к себе так много внимания со стороны представителей искусствознания, является одной из самых сложных эстетических проблем вообще. И главная трудность заключается здесь в том, чтобы обосновать самую возможность внедрения в замкнутую эстетически значимую структуру вне-эстетических элементов. В самом деле: как понять и объяснить присутствие в едином, имманентно взаимообусловленном в своих частях, эстетически значимом в целом и большинстве элементов, вещно-определенном ряде—каких то вне-эстетических звеньев, каких-то „прозаизмов" и эстетических „лакун"? Однако, при рассмотрении художественного произведения в плане сопоставления приема и материала, трудность проблемы значительно облегчается. Дело в том, что система приемов, с одной стороны, и материал, с другой, противопоставляются здесь не только

в качестве эстетически значимого и эстетически безразличного элементов, но и как д в а с о в е р ш е н н о р а з л и ч н ы х п о с в о е й в е щ н о й о п р е д е л е н н о с т и р я д а. Как было уже указано, с коммуникативной точки зрения именно средства выражения образуют в системе сообщения словесный вещно-определенный ряд; что же касается содержания сообщения, его единоцелостного смысла, то таковой уже не входит непосредственно в вещно-определенную словесную структуру, а только выражается через нее, оставаясь по своей вещной качественности явлением другого порядка, апперципированным содержанием сознания. Но система приемов, как эстетически значимая структура художественного произведения, и представляет собой систему средств выражения с установкой на самозначимость, т. е. словесный ряд в его вещной определенности, тогда как материал является единоцелостным смыслом сообщения. В силу этого прием и материал противостоят друг другу как два безусловно разнородных по своей вещной качественности ряда. Это обстоятельство имеет весьма существенное значение. Здесь уже нет речи о наличии в вещно-определенной структуре, обладающей эстетической значимостью, вне-эстетических элементов. Эстетически значимая структура, как вещно-определенный (словесный) ряд, подвергшийся специальному оформлению, не включает в себя никаких эстетически-безразличных элементов. Она замкнута на самое себя и эстетически значима, как в целом, так и во всех составных частях. Но для своей объективации она нуждается в качестве реального основания в другом вещно-определенном ряде, который не подвергается уже оформлению на эстетическую значимость, но испытывает известные преобразования, для того, чтобы служить целям реализации самозначимого приема. С этой точки зрения понятие материала в поэзии может быть сопоставлено с понятием материала в изобразительных искусствах. Так например, эстетически-значимой структурой мраморной статуи является особым образом оформленная система наглядно-зримого; система эта именно в своей зримости есть вещно-определенный ряд sui generis. Но для своей объективации она нуждается в материале; этот материал составляет мрамор в тех своих признаках, которые не относятся непосредственно к сфере зримого (признаки этого рода

очевидно входят в эстетически значимую структуру). К признакам такого рода можно причислить твердость (стремление к сохранению формы), кристалличность, вес, химический состав и пр. и пр. Некоторые из этих признаков: твердость, тяжесть, благодаря своей тесной связи с теми или иными эстетически-значимыми элементами, с течением времени сами приобретают известную долю эстетической значимости, — становятся эстетическими эпифеноменами. Однако, центром произведения в изобразительных искусствах всегда остается эстетически значимая структура зримого, ищущая для своей реализации соответствующего материала. И легко заметить, что не всякий материал годится для реализации определенной системы зримого. Та система зримого, которая легко объективируется в бронзе, не может быть объективирована в мраморе или воске и обратно. Каждой системе зримого соответствует определенный материал, при чем он должен быть использован во всех своих возможностях. В противном случае возникает отрицательно действующее на эстетическое впечатление расхождение между материалом и системой зримого. Нечто подобное имеет место и в соотношении системы приемов как эстетически-значимой структуры, к едино-целостному смыслу, как материалу, в поэтическом произведении. Различные системы приемов требуют для своего развертывания смысловых систем различных категорий. Бытовой, психологический, исторический материал служат основанием для объективации во многом расходящихся между собой отдельных приемов и их сочетаний. В связи с этим сохраняет здесь всю свою силу и принцип наиболее полного использования материала при развертывании той или иной определенной системы приемов. Однако, нецелесообразным является, например, как развертывание сюжета согласно жанровым нормам авантюрного романа на историческом материале, так и использование композиции комической новеллы для бытовой и пр. и пр. Расхождение материала и системы приемов, разумеется, если оно не имеет намеренно пародийного характера, всегда производит антихудожественное впечатление.

Однако, несмотря на всю соблазнительность построения аналогий между произведениями различных искусств, к этим аналогиям необходимо относиться с крайней осторожностью, не придавая им иного значения, кроме пояснитель-

ного. С одной стороны, самая мысль о возможности единообразия в структуре произведений различных искусств, должна быть признана в настоящее время безусловно догматической. Напротив, весьма вероятно, что „нормальной", т. е. „образцовой" структуры художественного произведения обосновать никогда не удастся. Так, например, едва ли в музыкальном произведении удастся подыскать что-либо аналогичное мрамору в его вне-оптических признаках. Да и аналогию между материалом поэзии изобразительных искусств нужно считать весьма условной. Повидимому, в проблеме материала художественного произведения играет большую роль определение этого последнего по временной и пространственной форме. А так как по отношению к этому вопросу положение различных искусств различно, то и вопрос о материале будет тут разрешаться по разному.

С другой стороны, нельзя упускать из виду и значительной условности самого противопоставления эстетически-значимой структуры и материала. При „формальном" подходе к поэтическому произведению — единоцелостный смысл является материалом, ибо методологически он не включается в словесный вещно-определенный ряд. Но достаточно изменить коммуникативной точке зрения и перейти к рассмотрению слова как особой формы объективации мысли, как едино-целостный смысл целиком подберется в вещно-определенный ряд, так что в художественном произведении будет рассматриваться в составе эстетически-значимой структуры. Таким образом, художественное произведение окажется сплошь эстетическим единством, лишенным всякого материала.

Любопытно при этом отметить, что, как мы увидим ниже, формальное направление в изучении литературы неуклонно стремится рассматривать художественное произведение как вне-положную сознанию данность. А вместе с тем оно не может обойтись без некоторой вне-эстетической базы, материала для эстетически значимой структуры. С другой стороны, при рассмотрении словесного ряда, как особой формы объективации мысли, художественное произведение неизбежно должно рассматриваться, как некий процесс, развертывающийся в сознании. При этом художественное произведение оказывается целиком эстетически значимым, и всякая нужда в понятии материала исчезает, но за то в

качестве необходимой предпосылки появляется понятие сознания в его эстетической установке.

А в то же время не трудно показать, что и в области изобразительных искусств определение понятия материала точно также варьирует в связи с различием исходных точек зрения, как и в теории поэзии. Очевидно, что установление того или иного отношения между эстетическими и внеэстетическими элементами художественного произведения, — между эстетически значимой структурой и материалом, находится в тесной зависимости от общих воззрений исследователя на природу художественного произведения и видоизменяется вместе с ними.

Таким образом, в определении художественного произведения с точки зрения приема и материала, мы имеем такую же „рабочую гипотезу" или „методологическую установку", как и в понятии „заумного языка". В силу этого ее значение может раскрыться только в реальном практикуме научного познания. А практикум этот, если судить по достижениям формальной школы за последние годы, вполне оправдывает ее существование. Во всяком случае противопоставление формы и содержания, уводящее исследователя от художественного произведения, как конкретной вещно-определенной структуры, преодолевается здесь без остатка. Ибо между понятием материала и понятием содержания нет ничего общего. Содержание это то, что выражается в произведении, определяя систему средств выражения. Материал же то, что служит реальным основанием для развертывания приема и определяется имманентными законами этого развертывания. Содержание легко может рассматриваться вне соотнесения к средствам выражения, как самостоятельный исторический факт обще-культурного значения. Материал же данного художественного произведения не поддается исследованию вне своей связи с системой приемов. Материал вступает в художественное произведение как реальная мотивировка развертывания того или иного приема, как та материя, в которой этот прием реализуется. Поскольку отдельные мотивировки связываются между собой не только опосредствованно через единство эстетически значимой структуры, т. е. системы приемов, но и непосредственно, как система единоцелостного смысла, постольку они и образуют систему обладающего определен-

ным сопротивлением материала. Именно единство смыслового ряда и превращает его в материал; если бы этого единства не существовало, если бы отдельные мотивировки представляли из себя совершенно замкнутые, самостоятельные смысловые единицы, это означало бы распад материала и уничтожение реального основания для развертывания всей эстетически значимой структуры, как целого. Материал не есть абсолютно пассивное начало, поддающееся любому видоизменению в любом направлении. Он должен обладать, да и обладает, значительной сопротивляемостью, которая полагает предел имманентному развертыванию системы приемов. В силу этого не всякая система приемов может быть объективирована на данном материале и—обратно — каждая из них требует специального материала.

Что же касается вопроса о самой возможности связи системы приемов с материалом, то вопрос этот выходит за пределы науки о литературе, а быть может и научного познания вообще. Связь эта задана как реальный факт sui generis уже в объекте творчества и не может быть так или иначе дедуцирована, но только показана в опыте. [1])

XII

Таким образом художественное произведение представляется весьма сложным единством эстетически значимой структуры и вне-эстетического ряда — материала. Эстетически значимой является замкнутая на себя система приемов, т. е. самозначимых средств выражения (словесный ряд в его вещной определенности). Материалом же служит система единоцелостного смысла. Иными словами, это — коммуникация, „поставленная на голову", где средства сообщения являются телеологической доминантой, а содержание — простым основанием, на котором они развертываются.

Нижеследующая аналогия может служить некоторым пояснением к этому определению.

Представьте себе, что, имея известную сумму денег, вы отправились делать покупки. При возвращении домой вы

---

[1]) Ср. Г. Шпет, „Эстетические фрагменты", II, стр. 8—9.

подводите счеты: столько-то было денег, столько-то истратили там то и там то, в общем столько-то, осталось столько, столько-то не хватает: значит, забыли про какие-нибудь покупки или потеряли. Строго говоря, вы решаете задачу, но способы решения ее вас нисколько не интересуют. Вам важны конкретные цифры и покупки: сколько осталось, дорого ли купили, что потеряли и пр.

Теперь, раскройте задачник Верещагина и вы найдете там вашу задачу среди задач на именованные числа: некто имел столько-то денег и пр. и пр.

Но здесь конкретные числа, предметы покупок и т. д. не имеют решительно никакого значения и интереса. Вам совершенно безразлично кто, что, на сколько и т. п. покупает. Для вас важна только определенная система математических отношений, которая реализуется на данном конкретном материале, — система математических отношений и возникающая отсюда чисто математическая задача, решение которой интересует вас само по себе, по своим приемам, вне всякой зависимости от того конкретного итога, который оно подводит именно в данной задаче. Конкретный же „именованный“ материал, как таковой, для вас вполне безразличен. Вы рассматриваете его как условный и случайный, подобранный составителем со специальной целью развернуть на нем известную систему математических отношений.

Перенося это противопоставление двух типов задач в область словесных образований, можно сказать, что всякая практическая коммуникация представляет из себя задачу первого типа; всякая же эстетически-значимая, — всякое художественное произведение, — второго.

„Литературное произведение“, говорит В. Шкловский, есть чистая форма, — оно не есть вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой. [1])

---

[1]) Виктор Шкловский, „Розанов“, 4 (И-во Опояз, 1921).

Итак, перед нами два типа словесных образований: первый—практическая коммуникация, где содержание — телеологический центр, определяющий всю структуру (задача первого типа, — личного счета, если можно так выразиться); второй—эстетически-значимая коммуникация, где телеологической доминантой является система средств выражения, а содержание условным материалом ее развертывания (задача из учебника).

В связи с этим возникает два вопроса. Во-первых: какими средствами достигается то смещение телеологического центра коммуникации, которое имеет место в последнем случае; и во-вторых, почему словесное образование, характеризуемое этим смещением, является эстетически-значимой структурой.

В практической коммуникации, основной для языковой стихии вообще, единственной целью введения системы средств сообщения (т. е. словесного ряда) служит выражение определенного содержания. Для достижения этой цели с наименьшей затратой духовных сил и внимания и должны быть приноровлены сами средства сообщения. Таким образом, чем менее заслоняют они содержание, чем более они затушеваны, отодвинуты на задний план, выдвигая вперед это последнее, чем скорее, легче и беспрепятственнее переходит воспринимающий от средств сообщения к самому сообщаемому содержанию, тем совершеннее вся система коммуникации в целом. Всякая задержка на средствах выражения в практической коммуникации ощущается как некоторая помеха. Средства выражения должны быть здесь „автоматизованы", и во всяком случае сведены до минимума ощущаемости.

Теперь представим себе, что система коммуникации строится таким образом, что принцип минимума ощущаемости средств выражения не только не будет соблюдаться но обратно: средства выражения будут даваться в своей наибольшей ощущаемости, в „затрудненной форме". Если этот новый принцип максимальной ощутимости будет проводиться случайно и не систематично, тогда перед нами окажется просто исковерканная практическая коммуникация (примером ее нередко может служить устная и письменная речь лица, плохо знающего данный язык). Но совершенно иной результат получится, если установка средств выра-

жения на ощутимость будет дана в качестве основной телеологической доминанты всего построения коммуникации. В этом случае она непременно коснется не только отдельных приемов частного значения, но и наиболее общих конструктивных элементов словесного ряда, именно тех, функция которых в плане практической коммуникации заключается в выражении ее смыслового единства. А в то же время процесс оформления отдельных элементов должен быть строго согласован во всех своих частях, чтобы в итоге получилось не беспорядочное нагромождение разрозненных „выражений“, а стройная, внутренне-объединенная система взаимно-обусловленных в своей характеристике „ощутимых“ приемов. При таких условиях, господствующее в практической коммуникации отнесение всей конструктивной системы средств выражения к содержанию, неизбежно отменяется и словесный ряд выступает с установкой на выражение.

Таким образом, художественное произведение представляет из себя коммуникацию с максимальной ощутимостью средств выражения, т. е. словесного ряда, как такового, в его вещной определенности. Если эта ощутимость дана здесь не как признак отдельных элементов, но прежде всего в единстве целого, при полной согласованности всех оформленных частей, то тем самым сполна осуществляется искомое смещение телеологического центра коммуникации.

Однако, говоря о единстве ощутимого словесного ряда, как совокупности вещно-определенных средств выражения, никоим образом не следует разуметь под ним статической связанности отдельных элементов в некоторую постоянную конфигурацию. Ю. Н. Тынянов совершенно основательно подчеркивает, что „единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции“. [1])

Отсюда следует целый ряд весьма важных выводов. В самом деле: если художественное произведение как эстетически-значимая система представляет собой не статическое, а динамическое единство, то ее можно мыслить

[1]) См. Ю. Тынянов, „Проблема стихотворного языка“, стр. 10

только в плане взаимодействия отдельных элементов словесного ряда. „Динамическая форма, говорит Ю. Тынянов, образуется не соединением, не их слиянием, а их взаимодействием, и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов (слова) за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные". „Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль — нет факта искусства". Иными словами при установке словесного ряда на максимальную ощутимость какой-нибудь отдельный элемент (или группа сродных элементов) неизбежно приобретает характер конструктивной доминанты.

Этот весьма важный вывод можно подкрепить еще и другими соображениями. Практическая коммуникация характеризуется телеологическим отнесением системы средств выражения к содержанию. Когда эта система становится ощутимой, то, чтобы внутри коммуникативного построения в целом не возникло противоречия между установкой средств выражения на ощутимость и содержанием как конструктивной доминантой, нужно, чтобы эта отнесенность была разрушена, т. е. содержание перестало играть такую доминирующую роль. В противном случае самая ощутимость системы средств выражения будет восприниматься только как непонятное, внутренне необоснованное препятствие к достижению главной цели коммуникации — выражению и усвоению определенного содержания. Но устранить эту установку на содержание можно лишь путем замены его в качестве конструктивной доминанты другим элементом коммуникации, принадлежащим уже к системе средств выражения, т. е. к словесному ряду в его вещной определенности.

Становясь такой доминантой, т. е. обусловливая в конечном счете особый характер всей структуры в целом и ее составных частей, элемент этот тем самым действует разрушительно на телеологическую установку коммуникации на содержание, т. е. вызывает смещение ее телеологического центра и создает установку словесного ряда на выражение. Говоря кратко, принцип ощутимости средств выражения категорически отрицает доминирующую роль содержания коммуникации, что, в свою очередь, необходимо связано с подстановкой на место этого последнего в качестве конструктивной доминанты иных, чисто словесных элементов.

Каким образом фактически достигается эта ощутимость системы средств выражения, возможно установить только путем конкретного исследования литературных произведений. Такое исследование показывает нам, что в разных случаях установка системы средств выражения на ощутимость совершается по разному; подобно тому как роль конструктивной доминанты могут играть разные элементы словесного ряда и в разных группировках, точно также и вывод элементов из автоматизма осуществляется при помощи различных приемов: осложнения или — обратно — чрезмерного с практической точки зрения упрощения, выдвигания на передний план, остранения и пр. и пр. Но везде и всегда достижение „затрудненности формы" словесного ряда сопровождается смещением телеологического центра коммуникации и появлением в ней новой конструктивной доминанты на смену старой: единоцелостному смыслу.

Итак, сущность установки словесного ряда на выражение составляет установка системы средств выражения на максимальную ощутимость. При этом словесный ряд в его вещной определенности приобретает доминирующее положение в коммуникации, а ее содержание становится простым материалом. Иными словами, коммуникация из задачи первого типа превращается в задачу второго типа.

Теперь нам остается выяснить, почему именно в этой последней форме коммуникация оказывается эстетически-значимым образованием. Ответ на этот вопрос не представляет никаких особых затруднений. Выше уже не раз подчеркивалось, что словесный ряд в своей вещной определенности рассматривается в практическом языке прежде всего как система средств выражения (соотн. сообщения) разнообразных содержаний сознания. Но всякое с р е д с т в о имеет известное значение лишь постольку, поскольку оно соотнесено к той цели, для достижения которой оно возникло. Иными словами средство, как таковое, всегда инозначимо. Но представим себе, что телеологическая подчиненность какой-либо системы средств своей цели отменена, а в то же время эта система не только не разрушена, но, реорганизуясь по новым принципам, приобретает особую ощутимость, т. е. оказывается в светлом круге сознания. Совершенно ясно, что значимость средства, рассматриваемого вне отнесения его к цели, может быть только самозначи-

мостью, т. е. эстетической значимостью. Иными словами, смещение телеологического центра коммуникации, связанное с переходом роли конструктивной доминанты от содержания к системе средств выражения, т. е. к словесному ряду в его вещной определенности, переводит этот последний из состояния инозначимости в состояние самозначимости. Говоря в терминах формальной школы: слово с установкой на выражение есть уже самоценное слово.

Любопытно при этом отметить, что понятие самозначимости, самоценности данного вещно-определенного ряда в качестве основного признака эстетического образования было выдвинуто представителями формальной школы повидимому не на основании каких либо обще-эстетических построений и соображений, но в процессе непосредственной исследовательской работы над конкретным литературным материалом. В своем стремлении к анализу художественного произведения в его специфической вещной определенности формальное направление прежде всего подошло к установлению „заумной" точки зрения на словесную коммуникацию, и затем уже формулировало эстетический принцип самоценности слова. Таким образом, те точки зрения, которые в общей эстетике обосновываются путем отвлеченных рассуждений, были добыты формальной школой из непосредственного исследовательского опыта.

Однако, не надо упускать из виду, что принцип установки словесного ряда на выражение и вытекающий отсюда принцип „затрудненной формы", т. е. максимальной ощутимости средств выражения, имеют реальное значение лишь постольку, поскольку языковые явления рассматриваются с коммуникативной точки зрения. Только при том условии, что слово в своей вещной определенности понимается как средство выражения известного содержания, и можно говорить об его автоматизации, о затушевывании его этим содержанием и т. п., а, следовательно, и обратно о восстановлении его ощутимости, о выводе его из автоматизма и т. д. и т. д. В противном случае учение о „затрудненной форме" утрачивает всякий смысл, так как сам по себе признак ощутимости не обладает еще способностью обусловливать эстетическую значимость той или иной вещно-определенной структуры. Такую способность он приобретает только тогда, если с ним связана эстетическая нейтрали-

зация этой структуры, т. е. переход ее в состояние самозначимости. А это может иметь место только там, где состояние инозначимости образования внутренне связано с его предельной автоматизацией и—наоборот—вывод его из автоматизма означает в то же время и вывод из состояния инозначимости. Как раз этому требованию и удовлетворяет рассмотрение слова как средства выражения (сообщения) известного содержания.

Но достаточно нам перейти в плане истолкования слова, как особой формы объективации мысли, как принцип „затрудненной формы" падает сам собой. В самом деле: ежели единоцелостный смысл входит уже в состав вещно-определенного словесного ряда, и слово перестает быть средством выражения, то совершенно ясно, что понятия установки на ощутимость, вывода из автоматизма перестают играть доминирующую роль при объяснении особенностей поэтического языка. Правда, они остаются в силе по отношению к тем элементам словесного образования, которые в прозаических формах словесного мышления отодвигаются на задний план, но эстетическая нейтрализация единоцелостного смысла не может быть объяснена с их помощью. Подобно тому, как понятие заумности выводит за пределы формального изучения целый ряд фактов, относящихся непосредственно к структуре „содержания" произведения, мешая тем самым развертыванию проблемы образности во всем ее маштабе, точно также понятие „затрудненной формы" не приложимо к объяснению эстетической значимости весьма многих особенностей словесного образования. И тот и другой принцип оказывается одинаково односторонним и неполным.

Таким образом принцип максимальной ощутимости („затрудненной формы") имеет в конце концов условный характер. Он является такой же рабочей гипотезой, как понятие заумности или противопоставление приема и материала и, подобно им, находится в тесной логической связи с коммуникативной точкой зрения на языковые факты. И поскольку эта последняя точка зрения вполне оправдывается научными достижениями современной лингвистики, постольку мы имеем право при рассмотрении эстетически-значимой словесной структуры исходить из предположения, что ее особенности возникают при установке обычно авто-

матизирующегося (в пределе) слова на максимальную ощутимость. Теоретически такое положение вполне удовлетворительно обосновывается при посредстве общих предпосылок коммуникативной лингвистики; что же касается его практической плодотворности, то раскрыть и проверить его возможно лишь в опыте конкретного исследования. Во всяком случае можно сказать, что оно нигде не вступает в противоречие с традиционным в современной лингвистике истолкованием слова, как средства выражения (сообщения) известного „содержания".

XIII

Итак, художественное произведение представляет собой сложную систему словесной коммуникации с установкой на максимальную ощутимость средств словесного выражения. Посмотрим теперь, как отразится подобный подход к литературному факту на построении хотя бы элементарного историко-литературного обобщения

С исторической точки зрения художественное произведение может рассматриваться в трех планах. Во первых, в соотнесенности к своему автору, что в итоге должно дать историю его конкретного индивидуального возникновения (resp. историю создания,—творчества); во вторых, в соотнесенности к читателю, в его реальном бытовании, в литературе данного народа или в международном литературном обороте (resp. история критики и читательского вкуса); и—наконец—в третьих, в соотнесенности с другими произведениями, при рассмотрении его как видоизменения предшествующих литературных фактов (resp. история развития и смены литературных форм).

Легко заметить, что первый прием исторического изучения художественного произведения (описание конкретного процесса его создания) совершенно исключается при определении его, как словесного образования с установкой на выражение. Дефинированный таким образом литературный факт неизбежно отрывается от своего создателя. Ведь для поэта созданное им художественное произведение фактически всегда является не задачей из задачника, а „личным счетом". Реальный процесс художественного творче-

ства отнюдь не исчерпывается одной лишь установкой словесного ряда на выражения. Поскольку слово есть не только коммуникация, но и особая форма объективации мысли, знаменующая собой определенную ступень развития сознания и самосознания личности, постольку и реальный процесс поэтического творчества не может быть целиком объяснен на почве коммуникативного истолкования языковых явлений, но должен быть понят как процесс эстетического оформления объективирующегося в слове внутреннего и внешнего опыта поэта. В силу этого при определении поэтического произведения, как словесного ряда с установкой на выражение, соотнесение его к реальному творческому сознанию является решительно невозможным; такое соотнесение означало бы полное искажение индивидуальной мотивации творческого процесса, а в связи с этим и всей фактической истории создания данного произведения.

Те же самые соображения сохраняют свою силу и по отношению ко второму плану исторического анализа поэзии. Оставаясь в пределах строго эстетического подхода к поэтическому произведению, приходится все же признать, что и для читателя поэтическое произведение нечто гораздо большее, нежели словесный ряд с установкой на выражение. Как свидетельствует нам история художественной критики, которую все таки нельзя трактовать в качестве истории „художественных заблуждений", для читателя эстетически-значимые „смыслы" имеют несравненно большую ценность, нежели самозначимость максимально ощутимой системы средств словесного выражения. Опираясь на последнее определение, почти совершенно невозможно реконструировать поэтическое произведение в том виде, как оно дано в восприятии известной исторической эпохи, а следовательно нельзя восстановить и фактической истории его бытования в литературе, истории его „суггестивности". Иными словами, при рассмотрении художественного произведения, как системы самозначимых средств словесного выражения, реализуемой на эстетически безразличном смысловом материале, всякая возможность соотнесения его к сознанию автора или читателя безусловно отпадает. Историческая реконструкция поэтического произведения в том виде, как оно дано в творческом опыте поэта или в воспринимающем опыте читателя в определенную историче-

скую эпоху, оказывается невыполнимой задачей. В этом плане поэтическое произведение может рассматриваться исключительно в его отрыве от творческого и воспринимающего сознания, в качестве внеположной сознанию данности. Таким образом, так называемый формальный метод (или „принцип“, или „точку зрения“—как кому больше нравится) должно отнести к числу проэкционных методов, условно изолирующих художественное произведение от конкретного, исторически данного сознания его творца и критика—читателя и изучающих его как совершенно независимую в своем бытии „вещь.“ [1])

Впрочем, это обстоятельство отнюдь не следует рассматривать как какой то минус в данном методологическом построении. Теоретически возможность проэкционных методов в истории литературы обосновывается довольно легко, что же касается практической стороны дела, то большинство представителей формального направления как раз и усматривают одно из главных достоинств своего метода в том, что он „освобождает изучение литературы от оков субъективизма“ и, минуя проблему творческой личности, подводит исследователя непосредственно к изучению поэтического произведения вне всякой его соотнесенности к культурному сознанию.

Строго говоря, стремление к так называемому „научному объективизму“ и явилось одним из основных стимулов к выработке и установлению этого своеобразного методологического плана исследования литературных фактов. Опираясь, с одной стороны на известное утверждение Александра Веселовского о непознаваемости процесса художественного творчества, предполагая почему то, что личность и сознание являются исключительно „психологическими“ фактами и смешивая, наконец, психологизм (естественно-научную форму изучения душевных явлений, с субъективизмом, а субъективное (переживание) как объект познания, с субъективным в акте познания [2]), представители формального направления настойчиво стремились обой-

---

[1]) О проэкционном методе подробнее см. мою работу об А. Веселовском (Лнгр. 1924).

[2]) Ср., например, замечания В. М. Жирмунского в предисловии к его книге: „Пушкин и Байрон“ (Лнгр., 1924, стр. 7—8).

ти проблему личности, как реального исторического носителя поэтического прозведения.

И надо сказать, что поскольку речь шла здесь об отмежевании от психологизма, о преодолении психологических навыков в историко-литературном исследовании, стремления эти должно признать не только совершенно законными, но и высоко плодотворными. Отмежеваться от традиционного психологизма и субъективного критицизма было действительно необходимо. Но само собой разумеется, что отождествление всякой попытки изучения поэтического произведеня как содержания сознания непременно с психологическими построениями представляет собой утверждение, решительно ни на чем не основанное и крайне стеснительное—ежели бы оно обладало действительностью—для дальнейшего развития историко-литературной мысли.

Как бы там ни было, но определение поэтического произведения как системы самозначимых приемов уже само по себе обезпечивает его изучение в качестве внеположной сознанию данности или—выражаясь иначе и методологически более осторожно—исключает всякую возможность его соотнесения к творческой и воспринимающей личности. А при таких условиях исследователю, если он не желает ограничиваться простым описанием и классификацией литературных фактов, не остается иного пути, кроме изучения этих фактов и их соотнесенности друг к другу. Практически такая постановка вопроса неизбежно приводит к широкому использованию сравнительного метода, главное назначение которого и сводится к раскрытию генетической зависимости между двумя явлениями там, где эта зависимость не может быть констатирована путем полной или неполной индукции. В пределах двух этих возможностей: морфологической систематики и сравнительно-исторических сопоставлений литературных фактов и движутся все исследования формального направления: либо это попытки теоретического описания и классификации, построяемые нередко с нарушением исторической перспективы, либо же работы типа Пушкин и Лермонтов, Толстой и Достоевский и пр, и пр., с той оговоркой, что речь идет здесь не о противопоставлении самих поэтов, как творческих индивидуальностей, а о непосредственном сопоставлении их произведений, поэмы Пушкина и поэмы Лермонтова, романа

Толстого и романа Достоевского, новеллы Тургенева и новеллы Гаршина и т. д. и т. д., так что имя автора служит лишь чисто внешним этикетом, объединяющим ту или иную группу художественных произведений.

В этом смысле так называемая формальная школа в разработке истории литературы является одним из разветвлений того широкого и относительно мощного течения в современном искусствознании, которое под лозунгом „Kunstgeschichte ohne Namen“ (история искусства без имен) имеет сейчас немало сторонников среди европейских ученых. Своей основной задачей это направление и ставит как раз построение такой схемы развития искусств, которая, минуя проблему личного творчества, опиралась бы исключительно на генетическое соотнесение друг к другу самих художественных произведений.

По существу вопроса против такой попытки нельзя привести решительно никаких возражений. Необходимо только точно определить границы подобного рода исследования и вскрыть те предпосылки, на которые оно должно опираться. В другом месте мною было уже высказано несколько соображений по этому поводу и мне остается лишь вкратце изложить их здесь.

Нужно строго различать две формы генетической связи между явлениями: во-первых, причинную форму связи, где на лицо отношение причины и следствия, и, во-вторых, эволюционную. В первом случае речь может идти о совершенно разнородных явлениях: причина и следствие могут не иметь между собой абсолютно ничего общего (например: нагревание железа — расширение железа); во втором случае генетическая связь устанавливается между явлениями в известной мере однородными, выражаясь в том, что одно явление представляет собой видоизменение (эволюцию другого), или оба они суть видоизменения третьего, или же, наконец, одно из них, влияя на другое, передает некоторые из своих существенных признаков. С познавательной точки зрения между обоими формами генетической взаимосвязи существует огромное различие. Раскрытие и обоснование каждой из них требует своих совершенно особых методов исследования, опирающихся на различные теоретические предпосылки. Причинная связь устанавливается по преимуществу при помощи полной и неполной индукции;

для выяснения наличности эволюционной связи требуется, прежде всего, сравнительный метод, исходной предпосылкой которого является положение: известная, поддающаяся математическому исчислению, степень сходства между двумя явлениями служит доказательством их генетической связи друг с другом либо в форме взаимовлияния, либо в форме происхождения от одного общего предка, либо — наконец — в том смысле, что они являются последовательными модификациями одного из них или же какого нибудь третьего явления. [1])

Совершенно ясно, что по отношению к историческим фактам установление причинной связи является делом исключительно трудным, а в большинстве случаев и вовсе невозможным. Так как индивидуальный характер является определяющим признаком исторического факта, то все виды неполной индукции здесь почти невозможны; что же касается методических приемов полной индукции, то они не могут иметь здесь место, поскольку вообще простая последовательность двух явлений для перехода в отношение причины к следствию требует их изоляции, т. е. уверенности в том, что никакое третье явление не могло сыграть здесь роль причины. Само собой разумеется, что при изучении исторического процесса в огромном числе случаев добиться такой изоляции невозможно.

С другой стороны, то обстоятельство, что историк литературы имеет дело с рядом однородных фактов — эстетически значимых словесных образований, уже сам по себе подсказывает ему путь, которым должно вестись исследование. Более того, поскольку в истории речь идет о единичных фактах — „событиях", простое констатирование причинной связи между двумя произведениями не могло бы удовлетворить исследователя. Для него гораздо важнее раскрыть постепенное становление данного явления, а качественная прерывность причинного ряда не позволяет с его помощью восстановить картину медленного роста изучаемого факта.

---

[1]) Именно в силу этого, сравнительный метод, который ни в коем случае нельзя смешивать с методическим приемом сравнения, и должен быть отнесен к числу проэкционных методов.

В связи с этим становится совершенно понятным, что в исторической науке, какова бы она ни была, генетическая точка зрения выражается прежде всего в стремлении к установлению именно эволюционной связи между явлениями. Поскольку история хочет быть наукой о генетических отношениях между фактами, постольку она неизбежно приходит (и приходила) к идее эволюции и усматривает свою основную задачу в построении эволюционной схемы.

В этом же направлении движутся и работы редставителей формальной школы. Построение эволюционного ряда и для них является основной задачей историко-литературного исследования, при чем в процессе достижения этой цели сопоставление художественных произведений неизбежно переходит в сопоставление отдельных элементов этих произведений,—приемов и формул. Отыскать причины такого дробления, распада произведения в плане эволюционного изучения не трудно. Они коренятся в самых формах и методике исследования подобного рода. В самом деле: раз художественное произведение представляет чрезвычайно сложное сочетание разнородных элементов, то à priori можно допустить, что оно в отдельных своих элементах находится в генетической связи не с одним лишь, а с несколькими другими произведениями. В силу этого, расчленение поэтического произведения на его составные части с целью выяснения генезиса этих последних является первой задачей исследования. И если при этом окажется, что действительно его генезис так же сложен, как и его состав — а иное трудно предположить, тогда эволюционная схема выразится не в системе соотнесенных друг к другу художественных произведений, а в системе генетически сопоставленных их элементов. С другой стороны, к тому же приводит и основная для эволюционной точки зрения проблема влияний: влияние всегда односторонне и для своего опознания обязательно требует выделения из художественного произведения отдельных элементов,—именно тех, на которые оно падает.

Таким образом, фактически „объективное“ соотнесение друг к другу художественных произведений неизбежно превращается в сопоставление друг с другом отдельных элементов. В конце концов, в плане конкретного исторического исследования, для формального метода, как, впрочем, и для

других проэкционных методов, основным „*литературным фактом*“ является уже не поэтическое произведение, как едино-целостное образование, а его составные элементы, не поддающиеся никакому дальнейшему расчленению без потери ими хотя бы следов эстетического смысла, эстетической функциональности. В данном случае такими элементами являются приемы, т. е. простейшие эстетически значимые факты языка. Эволюция этих приемов и составляет главный предмет изучения формальной школы, поскольку она не ограничивается простым описанием и классификацией литературных явлений, а стремится к построению историко-литературной системы.

Но как только путем сложного историко-литературного анализа исследователю удается построить более или менее длинный эволюционный ряд, отдельные элементы которого являются звеньями последовательного развития одного и того же первичного литературного факта, — сейчас же возникает не менее важный вопрос о том, чем собственно обусловливается самый процесс развития, о его *факторах*. Факторов этих можно искать в различных сферах культурного бытия. Так, например, *Веселовский* усматривает их в непрестанно приливающем в литературу новом „*содержании*“, к которому постепенно приспосабливается традиционная „форма“. Можно идти и дальше и, рассматривая само содержание, как продукт еще более сложных общеисторических факторов, среди них искать литературной эволюции. Но, во всяком случае, все высказываемые в этом отношении гипотезы можно разделить на две группы. К первой относятся те теории, которые ищут факторов литературной эволюции где то вне самой литературы, в основных стихиях культурно-исторической среды, ее окружающей; — ко второй, немногочисленные и доныне опыты объяснения литературной эволюции из особенностей самой литературы, — самого художественного произведения в его эстетической значимости. Назовем теории, относящиеся к первой группе, теориями трансцендентными, а относящиеся ко второй — имманентными.

Легко заметить, что для формальной школы трансцендентное объяснение процесса литературной эволюции совершенно неприемлемо. С одной стороны — методологически — всякое трансцендентное истолкование процесса раз-

вития литературы неизбежно отводит исследователя в сторону от литераутурных фактов, как таковых; вместо непосредственного изучения поэтического произведения, он вынужден погружаться в теорию содержаний, а, следовательно, и в общекультурную историю, так что грань между ним и историком культуры почти стирается. С другой стороны, относя литературную эволюцию за счет вне-литературных факторов, он неизбежно должен ввести вне-эстетические точки зрения и в истолкование структуры художественного произведения: подчинение процесса литературного развития вне-эстетическим моментам необходимо влечет за собой подчинение им же и самих литературных фактов. Иными словами, исследователь оказывается здесь перед той же трансцендентностью его изучения непосредственному объекту этих изучений, преодолеть которую составляло основную задачу его методологических поисков.

В силу этого проблема имманентного истолкования литературной эволюции является для формальной школы, не менее важной, чем проблема содержания и формы, проблема „заумности" и т. д. И надо отдать ей справедливость, что предлагаемое ею решение этой проблемы точно так же последовательно и остроумно, как и ее остальные „рабочие гипотезы".

Художественное произведение представляет собою сложное словесное образование с установкой на самозначимость. Самое же переживание самозначимости обусловлено „затрудненной формой", т. е. выводом словесного ряда, как системы средств выражения, из обычного для такой системы автоматизма. Но совершенно ясно, что „максимальная ощутимость" какого либо приема не может быть слишком длительной. При постоянном использовании в литературном обиходе каждой затрудненной форме неизбежно грозит автоматизация, которая выражается в том, что постепенно прием становится привычным шаблоном и утрачивает свою ощутимость, а вместе с ней и самозначимость. Отсюда та непрестанная борьба с автоматизацией формы, которую ради самого своего существования должна вести художественная литература. Иными словами, в самой функциональной характеристике литературного факта заложено основание его вечного видоизменения и эволюции. Прием изнашивается, автоматизуется и тем самым требует своего подновления

или смены. Если этого нет, литература как явление эстетического порядка прекращает свое существование, и обратно, именно как эстетический факт, она требует вечного движения вперед.

Таким образом, здесь дается иммоанентное обоснование процесса литературного развития. Эволюция литературных фактов совершается не потому, чтобы этого требовали какие нибудь внешние обстоятельства, не под влиянием тех или иных трансцендентных факторов, а в силу имманентных особенностей поэтического произведения, как эстетического явления. В приеме, как таковом, в его функционально определяемой структуре, таится неизбежность его эстетического изнашивания, а, следовательно, и объективная необходимость его видоизменения. Литературная эволюция оказывается подчиненной законам имманентной диалектики. Но само собою разумеется, что принцип изнашивания — обновления сам по себе еще не достаточен для истолкования всех моментов литературной эволюции [1]). С его помощью объясняется только самый факт „движения“ литературы, внутренняя необходимость ее развития, а отнюдь не характер и формы этого развития. Необходимо строго различать оба эти момента подобно тому, как физика различает причины движения от факторов, обусловливающих его направление в пространстве.

В самом деле: если бы все развитие литературы целиком исчерпывалось простой заменой шаблонизирующего приема—новым, тогда в сущности нельзя было бы и говорить о какой либо литературной эволюции, так как не существовало бы решительно никакого отношения между отдельными звеньями эволюционного ряда. Этот ряд был бы совершенно случаен, и появление новых форм и приемов с исторической точки зрения не имело бы внутренней необходимости и не поддавалось бы никакому генетическому истолкованию: новое возникало бы внезапно, неизвестно откуда, из исторического „nihil“, удовлетворяя единственному требованию—контрастирования со старым.

Учитывая это обстоятельство, формальная школа наряду с принципом „изнашивания“, как фактора самого процесса

---

[1]) См. В. М. Жирмунский, Предисловие к брошюре О. Вальцеля „Проблема формы в поэзии“. П, 1923 стр, 14—15.

эволюции, выдвинула еще один, назначение которого служить для объяснения особенностей развития по существу его содержания. Литература данного народа или целой группы народностей в каждый момент своего развития никогда не представляет в статическом разрезе чего либо однородного и единого. Напротив, она слагается из ряда разнообразнейших направлений и школ, не только качественно различных, но нередко и прямо враждебных друг другу. Объяснить это явление не трудно, если только принять во внимание, с одной стороны, чрезвычайную сложность самого процесса возникновения литературы на почве разнородных факторов культурного быта: обряда, мифа, культа, работы и пр., а с другой стороны, те „кривые дороги", которыми проходит поэтическое творчество в поисках иаиболее совершенных и законченных художественных форм. К этому следует присоединить еще и огромную силу исторической традиции: каждое поэтическое произведение или литературная школа не просто теряются бесследно во мраке прошедшего, не умирают навсегда, уступая место другим, но остаются в памяти народа, готовые воскреснуть и всегда способные оказать могучее воздействие на литературу „грядущего дня". При таких условиях многосложность и разнородность фактического состава литературы не может возбуждать никакого удивления.

Однако, в этом смешении различных школ, направлений и стилей наблюдается известный порядок. Подобно тому, как теснящиеся в человеческом сознании представления, мысли и чувства не все разом, в беспорядочной тесноте вступают в поле внимания, но чередуются в известной последовательности, точно так же не все течения и направления в каждый данный момент пользуются в литературе одинаковым значением. Некоторые из них занимают господствующее положение, другие оттеснены на задний план, не пользуются почти никаким вниманием читателя, находятся как бы в забросе.

Это обстоятельство чрезвычайно важно для объяснения характера литературной эволюции. Когда находящееся в „светлой точке" литературного сознания направление шаблонизируется и утрачивает значительную долю своей эстетической суггестивности,—новое направление, приходящее ему на смену, вовсе не возникает по принципу контраста.

где то вне сфер исторического бытия, но выдвигается из числа наиболее действенных, остававшихся до сих пор в тени.

В силу этого, генетическая взаимосвязанность отдельных звеньев эволюционного ряда не нарушается ни на минуту. Не может быть и речи о какой либо произвольности и случайности в процессе литературного развития. Новое всегда предстоит исследователю в строгой исторической обусловленности; питаясь за счет бывших в пренебрежении литературных течений, оно уходит своими корнями в глубину исторической почвы этой литературы. Смена литературных школ и стилей представляет собою не вытеснение привычного старого неизвестно откуда взявшимся новым, но смену старшей, т. е. находящейся в светлой точке общественного сознания, литературной линии — младшими, доселе пребывавшими в его темных сферах. Выступая на передний план, эти младшие линии испытывают, конечно, существенные изменения, частью под давлением вытесняемого ими противника, изжить которого до конца почти никогда не удается, частью же под влиянием союзников, привлекать которых из далекого прошлого данной литературы, либо из литератур соседствующих стран им приходится в процессе своего развертывания. В этих то именно видоизменениях, испытываемых различными литературными направлениями, в их борьбе за гегемонию, и заключается сущность литературной эволюции с точки зрения ее содержания.

Таким образом, принцип изнашивания-обновления, с одной стороны, и смены старших линий младшими, с другой, делает возможным имманентное эстетическое истолкование явлений литературной эволюции в строгих пределах их генетической взаимосвязи и без обращения к фактам внелитературного порядка. Иной вопрос, насколько построенная на основе этих принципов эволюционная схема соответствует конкретной исторической действительности. Однако взятое само по себе, это соображение не может поколебать ее познавательной ценности. Ведь и вся методологическая система формальной школы состоит из ряда условных рабочих гипотез, значение которых раскрывается лишь при рассмотрении их в целом, с точки зрения возможности обосновать с их помощью особую самостоятельную научную

дисциплину. А дисциплина эта может оказаться и не претендующей на строгую историчность своих выводов. В силу этого и оценка формулированной выше теории литературной эволюции может быть произведена только на почве общего разбора и характеристики этой дисциплины, как она предопределяется главнейшими из своих предпосылок. Попытаться выполнить эту задачу и предстоит нам в настоящий момент.

XIV

С этой целью подведем некоторые итоги всему предыдущему анализу. При этом мы не будем строго придерживаться порядка нашего изложения, но позволим себе произвести известную перестановку в набросанной выше схеме.

Требование об изучении поэтического произведения непосредственно как такового, специфического по своей вещной характеристике образования, можно назвать руководящим, единственно непоколебимым и наиболее действенным принципом того направления, которое позднее развернулось в так называемую формальную школу,—его боевым лозунгом. Требование это надо признать не только вполне законным, но и абсолютно необходимым, прямо спасительным, особенно для того времени, когда поэтическое произведение рассматривалось по преимуществу в качестве документа общеисторического значения, так что исследователь почти всегда спешил отойти от него к тем или иным вне-литературным фактам духовной культуры.

Но, до самого последнего момента-требование это неизбежно приводило, а, пожалуй, приводит и сейчас к рассмотрению поэтического произведения как вне-положного сознанию факта, как некоей себе самой довлеющей реальности, подлежащей опознанию как бы в том же плане, как и факты материальной культуры. В самом деле, изучение художественного произведения, как явления в сознании, с учетом специфической динамики этого последнего и с введением поправки на индивидуальность и поныне находится в зачаточном состоянии. Те методы, которые могла бы использовать история литературы в этих целях, очень плохо приспособлены для анализа содержаний сознания,

как таковых, именно в их структурном своеобразии и имманентной законосообразности; господство генетической точки зрения (психологизм) неминуемо связано с изучением их в качестве каузально обусловленных звеньев единого процесса в сознании, благодаря чему исследование постоянно отвлекается в сторону. А в то же время отказ от объективно-психологической позиции грозит здесь еще худшей бедой: впадением в субъективный критицизм, колеблющийся между передачей личных импрессий от произведения и не менее субъективным начертанием лика или силуэта его автора. Немудрено, что при таких условиях отказ от всяких попыток анализа поэтического произведения, как содержания сознания, имеет за собой весьма серьезные основания.

Другим последствием упорного стремления к непосредственному изучению поэтического произведения как такового является лингвистический план исследования. Поэтическая пьеса рассматривается прежде всего как словесное образование, ибо именно „словесность“ служит тем определенным признаком, который специфирует поэзию, выделяя ее из ряда других искусств; отвлекаясь от этого признака, исследователь неизбежно отвлекается и от самого произведения в его конкретной специфической определенности.

И, наконец, третья предпосылка, непосредственно вытекающая из основного требования, говорит о поэтическом произведении, как факте эстетического опыта. Эстетическая точка зрения представляется — по крайней мере, представлялась еще недавно—единственной, которая захватывала бы искусство именно как искусство в его особом функциональном назначении. Правда, в последнее время делались неоднократные попытки обосновать особую искусствоведную дисциплину, которая нашла бы какие то специфические признаки искусства вне-эстетического порядка и могла бы не только освободиться от влияния эстетики, как науки по преимуществу умозрительной, но и прямо противопоставить себя ей. Однако, пока трудно говорить о каких либо реальных достижениях в этом направлении; поскольку же здесь намечаются известные перспективы, они свидетельствуют скорее в пользу того, что в своих изучениях общее искусствознание пойдет по творчески-технической линии, выдвинув на передний план проблему „артистического“ (K u n s t l e r i s c h) и соотнося поэтическое произведение к

личности художника и приемам его работы. Во всяком случае в том виде, в каком формальное направление выступает в настоящий момент, оно насквозь эстетично. Все его основные определения: „заумности“, „установки на выражение“, „затрудненной формы“, „изнашивания“ и пр. и пр. имеют смысл исключительно с эстетической точки зрения, поскольку литература рассматривается как факт эстетического опыта.

Таким образом, художественное произведение для „формалиста“ представляет собою эстетически значимое словесное образование, рассматриваемое в проэкционном плане, как внеположная сознанию данность.

Однако, остановиться на этом определении невозможно, так как оно совершенно не покрывает всех методологических особенностей формального направления. Выше мы видели, с каким трудом преодолевалось формальной школой, опирающейся на коммуникативную стильнативу, противопоставление содержания и формы. Для этого ей пришлось выдвинуть понятие заумности, т. е. вынести едино-целостный смысл за скобки непосредственного изучения и противопоставить его как эстетически безразличный вне-словесный по своему вещному определению материал эстетически-значимой системе приемов как специфически словесному ряду. А в связи с этим, в процессе конкретной работы, поэтическое произведение как бы распалось на свои составные элементы, и, так как установление генетической связи между произведениями потребовало соотнесения друг к другу отдельных приемов в изолированном виде, причем это соотнесение для одного и того же произведения совершалось нередко по разным направлениям, связывая его по сходству отдельных приемов с целым рядом других произведений, то вполне естественно, что понятие литературного факта резко разошлось здесь с понятием литературного индивида. Литературным фактом в конце концов сделался отдельный прием или элементарное сочетание таких приемов. Эволюция этих приемов, их генетическая взаимосвязь, их трансформация и взаимная смена, — вот что стало теперь в центре исследования, оставившего без внимания едино-целостный смысл поэтического произведения, с одной стороны, и проблемы творческого и воспринимающего сознания, с другой.

Но „прием“ есть слово с установкой на выражение т. е. эстетически значимая коммуникация. Таким образом можно сказать, что для формальной школы главным объектом исследования является не литература, как совокупность художественных произведений, а язык в его эстетической функции, рассматриваемый при этом с коммуникативной точки зрения. Строго говоря, „историко-литературное“ построение, созидаемое этой школой, является отнюдь не историей литературы но своеобразным эволюционным учением об эстетически значимых языковых фактах,—формальной поэтикой.

Это противопоставление истории литературы в тесном смысле слова эволюционной поэтике чрезвычайно важно. Познавательные тенденции, господствующие в обеих научных дисциплинах, совершенно различны. В то время, как основная задача первой, как строго исторической науки, заключается прежде всего в воссоздании (в системе знания) минувшей действительности во всей полноте ее объективной значимости, в силу чего историк литературы как бы прикован к конкретно-индивидуальному,—вторая, напротив, полагает своей целью установление генетической связи между настоящим и прошлым (относительными), и потому неизбежно отвлекается от конкретного. Она должна вскрыть те генетические соотношения, которые заложены в последовательной смене явлений, в процессе конкретного становления, и связать в единую эволюционную схему. Известный момент абстрагирования на лицо уже в самом рассмотрении факта как отдельного звена эволюционного ряда, поскольку исследователь стремится охарактеризовать его не со стороны его конкретно-индивидуальных черт, а в тех признаках, которые связывают его с предшествующим фактом,—поскольку, говоря иначе, речь идет не о нем самом, а о том эмбрионе, из которого он развился. С другой стороны, как мы уже видели, установление генетических связей неминуемо влечет за собой расчленение явления, как исторического индивида, на его составные элементы, которые и служат главным объектом изучения, что по отношению к конкретному содержанию исторического процесса снова является абстракцией.

Но так как всякое конкретное явление, дано ли оно в непосредственном или историческом опыте, всегда многообразно, то процесс абстрагирования генетических связей между явлениями может осуществляться в стольких же планах, в скольких может изучаться само явление. Иными словами многозначности явления, как объекта, абстрагирующего познания, соответствует многопланность эволюционного ряда. Для одного и того же ряда фактов может (и должно) быть построено несколько эволюционных схем в зависимости от числа научных дисциплин, его изучающих, благодаря чему каждая из этих схем имеет условный характер. В силу этого проверка выводов эволюционной теории выводами строго исторического исследования зачастую не имеет никакого смысла, ибо можно заранее сказать, что в большинстве случаев они не совпадут (да и не должны совпадать) друг с другом. Так, например, нет никакого сомнения, что с исторической точки зрения возникновение поэзии Некрасова объясняется не столько стремлением поэта уйти от шаблона и, опираясь на „младшие линии", развить новый острый стиль,—сколько другими, гораздо более сложными, творческими мотивами, но, с другой стороны, нет никакого основания отказываться от такого соотнесения Некрасовского стиля с стилем его предшественников в плане формальной поэтики. Да и каким образом могла бы эта последняя подойти к анализу конкретно-исторической мотивировки генезиса того или иного из произведений Некрасова, если она заранее исключила из сферы своего изучения проблему единоцелостного смысла? Уже a priori ясно, что при таких условиях не может быть и речи об исторической постановке исследования литературных фактов.

Но если дело обстоит таким образом, если выводы формальной поэтики сплошь и рядом могут расходиться с выводами истории литературы, то невольно рождается вопрос: каково же вообще значение этих выводов?—Ответ на этот вопрос, строго говоря, содержится уже в самом факте (совершенно бесспорном) существования формальной поэтики. Ценность ее выводов обосновывается через соотнесение их не к истории литературы, а к самим изучаемым объектам. В целом они образуют совершенно особую систему знания о литературных фактах, освещающую их с

такой стороны, с какой никакая другая наука, включая сюда и историю литературы, подойти к ним не может. Значение формальной поэтики, как, впрочем, и всякой самостоятельной научной дисциплины, может быть раскрыто только критически, т. е. из самих форм научного познания вообще, а анализ этих последних показывает нам, какие сложные и искусственные леса (условные рабочие гипотезы) приходится иногда воздвигать науке, чтобы добиться неполного и одностороннего знания о тех или иных свойствах и признаках объекта.

Так и в данном случае: история литературы не может, конечно, целиком усвоить себе эволюционную схему, предлагаемую формальной поэтикой, именно потому, что это—отвлеченная, односторонняя схема, но она без сомнения с благодарностью воспользуется теми сведениями о литературных фактах, которые приобретаются в процессе развертывания этой схемы и которые она не может получить ни от какой другой науки. Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы беглого просмотра отдельных работ формальной школы: именно при посредстве сложной системы ее общих предпосылок удается выделить и изучить отдельные элементы художественного произведения, обычно остававшиеся вне сферы исследования.

Таким образом, отвлеченность построений формальной школы никоим образом не может быть поставлена ей в вину. Напротив, смелость ее абстрагирующего анализа должна быть вменена ей в особое достоинство. Строго говоря, все упреки по ее адресу, говорящие об ее оторванности от конкретного литературного материала, от „живой“ литературной действительности и пр. и пр., справедливы только отчасти,—лишь постольку, поскольку формальная поэтика притязает на значение истории литературы. Поскольку же в них находит свое выражение протест против „формального“ изучения литературных фактов вообще,—они основаны на безнадежно устарелых предрассуждениях.

Можно сказать, что в сфере изучения явлений духовной культуры до сих пор еще господствуют алхимические воззрения, давно изжитые в науках о природе. Современное естествознание, за исключением немногих чисто описательных наук, далеко отошло от конкретного явления. Оно безжалостно кромсает, режет и расчленяет живой единый

и целостный факт, изучая в изолированном виде составные его элементы: чем чище и полнее изоляция, тем для него лучше. И свои выводы оно проверяет не на живой природе во всей полноте и многообразности ее становления, а скорее на системе техники, все более и более заслоняющей от человека мир естественно совершающегося.

С этим давно уже все помирились, быть может, именно из за практических достижений естествознания. Но было время, когда оно подвергалось ожесточенным нападкам за свой отход от живой природы. Натурфилософы с презрением отзывались о скудости и ничтожности его выводов, а поэты горестно оплакивали разрушение живого и целостного образа вселенной.

В науках о культуре алхимисты и натурфилософы до сих пор еще обладают огромным влиянием, и всякая попытка к новому и новому расчленению изучаемых явлений, к абстрагирующему анализу—встречает зачастую резкий отпор и презрительные усмешки.

Само собой разумеется, что эти предрассуждения должны быть и будут изжиты: явления духовной культуры подвергнутся тому же анатомированию и расчленению, какие испытывают явления природы. Конечно, процесс этот пройдет гораздо труднее и болезненнее, нежели в сферах естественных наук, ибо здесь изучаемые явления даны во внутреннем опыте и их индивидуальная многообразная целостность переживается гораздо полнее и ярче, чем в событиях внешнего мира, повернутых к нам как бы одной своей стороной. Однако, нет никакого сомнения, что наука в своем развитии преодолеет все эти трудности и найдет пути к изолирующему изучению фактов в их составных элементах.

XV

Таким образом, ходячее выражение: „формальный метод в истории литературы“ должно признать основанным на недоразумении. Методологический анализ показывает, что исходя из предпосылки об изучении художественного произведения, как внутренне-единой вещно-определенной структуры, формальная школа, благодаря включению в свою

методологическую систему ряда определений коммуникативной лингвистики и эволюционной теории, фактически имеет дело только с отдельными элементами этой структуры. Строго говоря, никакого формального метода в истории литературы не существует, а есть—вернее—намечается самостоятельная научная дисциплина—формальная поэтика, обладающая своим особым методом и специальной методикой исследования. Объектом изучения этой науки является слово в его эстетической функции, причем в понимании слова она стоит на коммуникативной точке зрения, обычной в современной лингвистике. Этим определяются все дальнейшие ее предпосылки: проэкционный характер общего построения, вещно-эстетический подход к поэтическому произведению, своеобразное разрешение проблемы формы и содержания, отказ от изучения едино-целостного смысла, понятия—установки на выражения, приема и матерьяла, изнашивания и смены и пр. и пр.

Реальная возможность научного исследования литературных фактов на основе этих предпосылок доказывается наличными работами представителей формальной школы. Методологический анализ обнаруживает, что здесь мы имеем дело с такой системой принципиальных положений и рабочих гипотез, которая обезпечивает совершенно особую „установку" поэтическаго произведения в качестве объекта научного познания, т. е. приводит к обоснованию самостоятельной научной дисциплины.

Стремление выделить из того хаоса, который называется историей литературы, такую дисциплину: историческую—вернее—эволюционную поэтику, уже давно намечалось в европейской науке. Но только в настоящее время она имеет в своем распоряжении достаточное количество обследованных фактов, чтобы начать мучительный и трудный процесс обособления отдельных областей исследования в самостоятельные частные науки. Но, само собой разумеется, размежевание этих наук между собой не может осуществиться путем внешнего отгораживания, путем декларативных заявлений о своем согласии и несогласии с теми или иными принципами и методами,—иначе говоря, путем полемических выступлений против соседей. Обособление науки происходит прежде всего на путях „самосовершенствования", в процессе осознания и отчетливого, последо-

вательного формулирования своих собственных препосылок. Ее самостоятельности страшны не соседи, а неясность, невыдержанность и сбивчивость ее личной принципиальной позиции, ее склонность к эклектизму и компромиссу. Но еще более опасным является для частной научной дисциплины стремление к гегемонии в данной области знания, столь естественное на первых ступенях развития, когда ее представители еще мечтают о „завоевании мира". Провозглашая свое господство над всей совокупностью данного матерьяла и распространяя свою компетенцию на вопросы, по существу ей чуждые, она уже в силу этого не может удержаться в границах своего собственного метода и вместе с чужими объектами присваивает себе и чужие методы, отрицая тем самым свою особность и самостоятельность. С этой точки зрения каждая частная дисциплина должна не только не относиться враждебно к своим соседям, но, напротив, уступать им все те проблемы, которые не входят в сравнительно узкую сферу ее специальных разысканий. Процесс дифференциации научного знания, основной для его прогресса, всегда идет по линии сознательного и последовательного самоограничения отдельных научных дисциплин.

Этот момент самоограничения характеризовал и так называемую формальную школу в то время, когда она еще только прокладывала себе дорогу в хаосе историко-литературного эклектизма, где в полном порядке смешивались субъективный критицизм с психологизмом и эстецизмом, с философскими и культурно-историческими точками зрения. „Формальная установка" требовала, как мы видели, напряженного абстрагирования, острого разрыва с традиционными методами исследования, отказа от целого ряда проблем, словом, последовательного сокращения сферы своей компетенции.

Однако, не все догматические предрассуждения традиционной историко-литературной мысли были преодолены в новом течении; совершенно отказаться от наследства оно не могло, и—по крайней мере—в одном вопросе,—в вопросе об отношении науки о литературе к литературной критике остались при прежних воззрениях.

До самого последнего времени научное изучение новой русской литературы неразрывно связывалось с критиче-

ским его истолкованием. Историк литературы, специалист по 19-ому веку, считал своей обязанностью выступать с критическими оценками литературных явлений, а критик сплошь и рядом увлекался историко-литературными построениями, в которых читатель был склонен видеть последнее достижение научной мысли. Эта тесная связь между наукой о литературе и литературной критикой сохранилась и в обиходе формальной школы. Но если у ее предшественников дело сводилось по преимуществу к перенесению приемов критического анализа в научное исследование, то здесь положение оказалось скорее обратным. Уже не критика вторгалась в науку, придавая „субъективный" характер серьезному исследованию, а наука наложила свою руку на свободу художественной критики.

Формальная школа попыталась применить для критического разбора новых литературных явлений и для ориентировки в литературной современности по возможности очищенные от всяких примесей субъективного критицизма методы научного изучения, так что критические опыты ее представителей приобрели характер своеобразных этюдов по поэтике на современном матерьяле.

Между тем научный анализ художественного произведения принципиально отличен от критического его истолкования. Подобно искусству, художественная критика может быть только объектом науки, а никак не самой наукой. Критика не исследует искусство, а является его дополнением. Ее задача в усвоении данного художественного произведения культурному сознанию современности. Художественное произведение именно в силу его символической многозначности и обусловленной этой последней относительной вневременностью не может сразу и непосредственно сделаться явлением социального порядка. Чтобы быть усвоенным социальным сознанием данного культурно-исторического момента, оно должно быть разъяснено и истолковано согласно его основным нормам, как бы приближено к современности, переведено на ее язык.

В этом и заключается социальная функция критики. Ее задача—ввести в создаваемое художником длительно (вечно) значимое произведение искусства поправку на современность,—осовременить его. Критическое истолкование—последний этап, который проходит художественное произ-

дение на пути от творческого сознания художника к социальному сознанию коллектива. Только творчество критика превращает художественное произведение из величины вневременной во временную, связывая его с конкретным, исторически данным социальным сознанием известной культурной эпохи. Вот почему критика никогда не бывает долговечной, и во всяком случае ее жизнь короче жизни самого художественного произведения: у нее и не может быть притязаний на долговечность, ибо она знаменует собой связь вневременных ценностей искусства с непрерывно меняющимся потоком исторической жизни. Этим же объясняется и тот факт, что каждое художественное произведение в своем длительном существовании должно подвергаться все новому и новому критическому пересмотру. Каждой культурной эпохе, каждому поколению приходится сызнова завоевывать для себя памятники искусства, по своему истолковывая и разъясняя их значение.

Конечно, в известной мере всякий воспринимающий произведение искусства является в то же время и его критиком. Но само собой разумеется, что этой критики еще не достаточно, как не достаточно диллетантских опытов для создания подлинного произведения искусства. Искусству, как одному из самых могучих факторов духовной культуры, должна соответствовать и критика, творимая призванными, обладающими способностью дешифрировать в духе времени многозначную криптограмму художественного произведения.

Совершенно понятно, что при таких условиях критика не может быть (да и никогда не была) научной. Критика относится не к сферам научного познания искусства (это дело искусствознания), а к сферам его эстетического (соотн. т. н. художественного) переживания социальным сознанием. В силу этого критерий научного объективизма к ней совершенно не приложим. Напротив, с точки зрения строгой научности, критика всегда субъективна. Конгениальному художнику и своей культурной эпохе критик должен протянуть крепкие нити от современности к „вечному" произведению, а нити эти идут через его личность, как представителя известного исторического материала и определенной социальной среды. Не объективизм, приводящий к безличности, а безпристрастие, освобождающее творчество от всяких личных расчетов и слу-

чайных колебаний, должно вменяться в обязанность критику: его голос должен быть голосом эпохи со всеми ее скорбями и радостями и тайными стремлениями.

Немудрено, если при таких условиях, критические опыты формальной школы, которые в той же мере сбиваются на ученые исследования, в какой ученые исследования ее предшественников—на критические опыты, производят несколько странное впечатление. Эти этюды по теоретической и исторической поэтике с „установкой на критику“ именно по своему „формализму“ ни в коем случае не могут заменить в культурном обиходе современности критического истолкования художественного произведения. Направленные либо к установлению генетической связи наличных поэтических форм с предшествующими, либо к решению общих теоретических вопросов, они совершенно не касаются вопроса об отношении художественного произведения к конкретному читательскому опыту и скорее отрывают литературу от современности, нежели связывают с ней. Объективность и отвлеченность „формальной установки“ находится в резком противоречии с приемами критического истолкования, и различие между формалистическим этюдом и критической статьей имеет гораздо более принципиальный и существенный характер, нежели между публицистической передовицей и статистической справкой.

Сам по себе факт этот нисколько не умаляет значение формального подхода к литературным явлениям. Напротив, он свидетельствует скорее о подлинной научности нового направления. Ведь само собой понятно, что методы поэтики, построяемой согласно требованиям строгой научности, никоим образом не могут оказаться пригодными в области художественной критики, и представитель науки о литературе необходимо должен резко отграничить свои задачи от задач критического истолкования.

Но как раз это не имело места в формальной школе. Для многих из ее сторонников активное участие в литературной современности всегда стояло на первом плане, и, вырабатывая методы объективного и отвлеченного исследования так называемых формальных элементов поэзии, они наполовину бессознательно переносили их в область критики. Немудрено, если при таких условиях несоответствие между теорией и практикой дало о себе знать довольно

скоро. И характерно, что сдвиг со старых позиций обозначился именно на том крыле школы, где вопрос о связи с литературной действительностью стоял очень остро. „Леф“, всецело поглощенный поэтической злобой дня, явился застрельщиком ревизионистского течения.

Ревизия эта сразу же начала развертываться по двум направлениям. С одной стороны, очень скоро стало ясно, что учение об установке ряда на выражение с вытекающим отсюда воззрением на систему смысла, как эстетически безразличный матерьял, идет в разрез с конкретным читательским опытом. Слишком велико значение смысла в слове, чтобы на практике ему отводилась такая второстепенная роль в художественном произведении. Отсюда пересмотр учения о „материале“, выразившийся в попытке придать ему большое значение в системе произведения. С другой стороны, не замедлила обнаружиться и недостаточность эстетической точки зрения при критическом анализе литературных явлений. То противопоставление понятий „эстетического“ и „художественного“, о котором говорилось выше, именно в критике проявляется с особенной отчетливостью. Если оно и до сих пор еще не поддается вполне ясной формулировке, то все же различие между „эстетической“ и „художественной“ критикой ощущается особенно остро. Постепенный отход с эстетических позиций составляет, повидимому, второй момент сдвига, наблюдающегося сейчас в работах формальной школы.

Пока еще трудно говорить о результатах этого критического пересмотра принципов формального исследования. Программа „неоформализма“ еще только намечается. Однако совершенно бесспорно, что наблюдаемая ныне „эволюция“ формальной школы обусловлена не столько потребностями научного познания,—как определенному течению в жизни науки ей, без сомнения, еще рано эволюционировать,—сколько настойчивым стремлением ее представителей принимать активное участие в литературной жизни современности.

Приходится ли жалеть об этом сдвиге? Едва ли. Если даже признать, что в старом, очерченном выше, плане формально-эстетического исследования намечалась возможность образования самостоятельной научной дисциплины, то все же „литературный факт“ остается до сих пор еще настоль-

но мало изученным и освещенным, что даже при самом поверхностном, лишенном систематического углубления обследовании его, могут открыться новые плодотворные точки зрения и новые научные возможности.

Во всяком случае, гадания о будущем лежат уже вне сферы строго методологического анализа, в рамках которого старался удержаться предлагаемый очерк. Ведению методологии подлежат лишь реально существующие методы, исходные предпосылки и границы применения которых она стремится установить. Она всегда оперирует с фактами, а пока, в вопросе о дальнейшем развитии формальной школы, мы можем иметь дело только с одними предположениями.